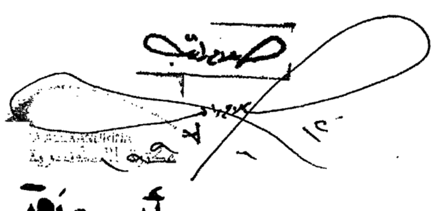




- ★ كرواتيا: هذه اللحظة الرهيبة
- ★ تراث حسن حنفى وتجديده وتكفيره
- ★ البساطى وفخ التواصل الجميل
- ★ محمد عمارة بين الماركسية والإسلام
- ★ يوسف شاهين كمان وكمان
- ★ بريخت فى المسرح المصرى الحديث



أدب ونقد

مجلة الثقافة الوطنية الديمقراطية/ شهرية
يصدرها حزب التجمع الوطنى
التقدمى الوحدوي/ يونيو ١٩٩٧

أدب ونقد

التصميم الأساسي للغلاف: محيي الدين اللباد
لوحة الغلاف : "للفنان : أحمد فؤاد سليم
اللوحات الداخلية: محمود بقشيش (عن سلسلة : نقوش)

الإخراج الفني: سهام العقاد

أعمال الصف والتوضيب: مؤسسة الأهالي
عزة عز الدين - منى عبد الراضي - مجدي سمير - خالد عراقي

المراسلات: مجلة أدب ونقد/ ٢٣ شارع عبد الخالق ثروت القاهرة/ ت ٣٩٢٢٣٠٦
فاكس : ٣٩٠٠٤١٢

الاشتراكات: (لمدة عام ٢٤ جنيها/ البلاد العربية ٣٠ دولار للفرد / ٦٠ دولارا للمؤسسات/ أوروبا وأمريكا ١٠٠ دولار، باسم الأهالي - مجلة أدب ونقد.

المحتويات

الديوان الصغير

افتتاحية

أ

أول الكتابة

أين - حقا - تبدأ صرخة الطفل
وإلى أى مدى تصل فى الزمن والفضاء؟
تلك الصرخة التى يفنى بسببها
الكون كله من الكفران

هذه الأبيات للشاعر الكرواتى «إيفو ديكانوفيتشى» عن «طفلة وحيدة مع بكائها» شردتها الحرب. وهى واحدة من قصائد الديوان الصغير لهذا العدد من الشعر الكرواتى الذى تفجر ردا على القنابل والرصاص فى الحرب الأهلية الوحشية، وقد مزقت «يوجوسلافيا» إربا بعد أن أصبح التطهير العرقى والدينى شعارا وممارسة للمجرمين والقتلة، تلك «المخلوقات البدائية من قبل التاريخ التى تتصافح بالسكاكين..» على حد تعبير الشاعر «رفعت سلام»، الذى ترجم مجموعة القصائد وقدم لها كخطوة أولى فى الطريق «لاكتشاف شعرية جديدة لا ندرى عنها شيئا».

وها نحن نكتشف هذه الشعرية الجديدة فى قلب المأساة التى طالما تصورنا أن الضمير العالمى سوف ينتفض احتجاجا عليها، وسوف يكون قادرا على وقفها إذا ما تكاتفت جهود البشر المخلصين لإنسانيتهم، ولكن المأساة تفاقمت، وانتصرت لغة المصالح على بكاء الأطفال، وتبين أن مجرمين

تاجروا فى الأطفال الذين فقدوا أسرهم حين ادعوا أنهم سوف يرحلونهم إلى أماكن آمنة وأسر بديلة، وبأن العجز الفاضح للأمم المتحدة ومنظماتها التى هيمنت عليها الدول الإمبريالية وروضتها ليتكشف الوجه الأشد قبحا لما يسمى بالنظام العالمى الجديد الذى يهيمن عليه قطب واحد، وهو نفسه القطب الذى يقتل أطفال العراق مع سبق الإصرار والتعمد، وهو يعطل ما توصلت إليه الأمم المتحدة فيما سمى بـ «النفط مقابل الغذاء» بعد أن مات فعلا ملايين الأطفال العراقيين بسبب نقص الغذاء والدواء.

وإذا كنا فى هذا الديوان الصغير من كرواتيا نطل على الفاجعة فإننا نتعرف فى الوقت نفسه على روح المقاومة والفرح بالحياة، تلك الروح التى يتوافر عليها الناجون من المجزرة، والمتطلعون إلى عالم جديد والمتسائلون بدهشة عن معنى أن يكون الإنسان إنسانا:

الزمن الذى تحلم به قائم هنا
تخبرنا دموع الأطفال بذلك
وتخبرنا أغنية العشاق
استيقظ
إنه حقا.. هنا

إن «اللحظة الرهيبة» ليست لحظة يوجوسلافية أو كرواتية فحسب، ولكنها لحظة للبشرية كلها وقد تجللت بالعار، لحظة للنظام الرأسمالى العالمى الذى أنتج تطوره العاصف قوى فاشية وعنصرية سمتها التوحش والشهوة لسفك الدماء، فكانت النازية والصهيونية والعرقية الصربية والفاشية ومعاداة الأجانب والتطرف الدينى والعنصرية من كل لون وصنف.

وقد كانت التجربة الاشتراكية الأولى التى أخفقت بمثابة محاولة فى جانب منها لتجاوز الرأسمالية والقضاء على البربرية التى ولدتها، وحين انهارت هذه التجربة الاشتراكية انكشف الغطاء عن ما كان ثاويا فى أعمق أعماق النظام الرأسمالى العالمى بروحه النفعية التاجرة التى لا تتورع عن فعل أى شىء فى سبيل الربح.

ومع ذلك فإن بشائر الأمل أخذت تلوح فى الأفق المظلم، فقد قيل لنا إن عصر الثورات الوطنية قد انتهى إلى الأبد بعد أن هيمنت أمريكا على العالم واستخدمت الأمم المتحدة أداة لها، وها هى قوات الثورة الوطنية المسلحة بقيادة «كابيلا» رفيق «لومومبا» و «جيفارا» تحقق انتصارها على النظام الفاسد والمستبد الذى أقامه «موبوتو» فى الكونغو، بدعم إمبريالى سافر، وتدخل إلى العاصمة كينشاسا دون سفك للدماء وسط استقبال شعبى هائل، ومساندة غير محدودة من جنوب إفريقيا التى يقودها «مانديلا» بعد كفاح شعبى مرير امتد على كل الجبهات.

ولأن طريق الأمل طويل ومتعرج تحده الصعاب من كل جانب، فإننا جميعا مدعوون للإسهام فى تعبيده واستكشاف ملامحه فى كل الميادين، والتعرف على مفردات الثقافة التى تبث الأمل وتنمى ثقة الشعب فى قدراته وتفتح أمامه الأبواب المغلقة.

وفى هذا السياق سوف نعد لكم فى أقرب فرصة ملفا أو ديوانا صغيرا من أدب «زائير» الكونغو، ذلك البلد الإفريقى الغنى بالثروات التى تقاتلت من أجلها الاحتكارات الدولية الطامعة فيها واستشهد على ترابها ودفاعا عنها «باتريس لومومبا» أحد أبرز قادة التحرر الوطنى فى عصرنا، الذى كانت ملحمة استشهاده مادة غنية للشعر والأدب المصرى والأفريقى فى الستينات.

«إننا محكومون بالأمل» هكذا قال «سعد الله ونوس» الكاتب والمفكر المسرحى الراحل، فى رسالته فى يوم المسرح العالمى عام ١٩٩٦، قال وهو يستجمع صوته الذى أنهكه السرطان ويصارع الوهن ليرد الاعتبار لوظيفة طالما نهض بها الفن العظيم عبر التاريخ حين أثار الأسئلة الكبرى عن الوجود والمصير البشرى، وفتح الأبواب الموصدة أمام سعى البشرية لمجابهة الشر والخسة والتوحش والإعلاء من شأن الإنسان الذى استوى بفعل العمل والثقافة إنسانا وخرج من مملكة الحيوان وانفصل عن الطبيعة.

والمسرح هو فن التواصل الحميم بين البشر، الفن الذى لا يضاهيه أو ينافسه شىء، وتزداد حاجة البشرية له كلما أو غلت الصورة والشاشة فى استلاب الإنسان والابتعاد به عن ذاته الأصيلة فى ظل هيمنة الروح التجارية على الوسائط الثقافية والإعلامية.

كيف يمكن أن يعود الإنسان إلى ذاته الأصيلة؟

كان هذا هو الهم الرئيسى لفنان ومفكر المسرح الألمانى «برتولد بريخت» أستاذ «سعد الله ونوس» وملهم عدة أجيال من فنانى المسرح فى جميع أنحاء العالم أرقهم هذا السؤال مثله، وكان «سعد الله» الذى اختار السير فى طريق «الأمل» قد كرس موهبته وثقافته ليفتح باب الأمل للناس ويساعدهم على تأمل البنيات العميقة الغائرة للعلاقات الاجتماعية الاستغلالية القمعية التى تراكم الأتربة والتحيزات على روح الإنسان الأصيلة وتجعل ماهو غير طبيعى طبيعيا، وماهو استبعاد ونفى واضطهاد بديهيا، لذا طالما قال لنا «بريخت»: لا تقولوا إن هذا أمر طبيعى حتى لا يستعصى على التغيير.

كان التغيير بأعمق معنى وأحمله هو الشغل الشاغل لـ«سعد الله ونوس» ابن الهزيمة ورافع راية مقاومتها، وها قد رحل عنا بعد أن امتدت مساحات المقاومة فى حياته وفنه إلى المرض القتال ذاته الذى هاجمه بوحشية وتغلب عليه لخمس سنوات كاملة بالكتابة حيث قدم للمسرح العربى بعض أهم وأجمل النصوص قبل أن يودعنا جسده فتسكننا روحه الباسلة.

فضل مجلس التحرير أن لا نعد ملفا عاجلا عن «سعد الله ونوس» الذى كان فى سنواته الأخيرة قد خص مجلتنا ببعض أجمل نصوصه، فأجلنا الملف لعدد قادم نتمنى أن نحيط فيه بعالمه الجميل ورسالته النبيلة.

وكان علينا ـ وقد ملأت لوعة الفراق نفوسنا لأن صديقا حميما للحياة قد

رحل - أن نفرح في الوقت ذاته لأن فنان السينما العربية ومفكرها «يوسف شاهين» حصل على جائزة اليوبيل الذهبي لمهرجان «كان» عن مجمل أعماله بعد أن شاهد المحكمون فيلمه عن ابن رشد «المصير» الذي افتتن به الجمهور أيضا، ولأن الكتابات عن «يوسف شاهين» سوف تملأ الصفحات في هذه المناسبة، فقد فضلنا أن نتريث قليلا قبل أن نقدم ملفا عنه نتمنى أن نحسن إعداده حتى يكون مرجعا حقيقيا للباحثين ومحبي السينما.

وفي الذكرى العاشرة لاستشهاد المفكر التقدمي «حسين مروة» صاحب النزعات المادية في الفلسفة العربية الإسلامية برصاصات قوى الظلام والهمجية يكتب محمود العالم عن رحلاته الثلاث عندما بدأ بالتراث بأبعاده الدينية الباطنية ثم عودته إليه لاستعادته عقلانيا ونقديا متسلحا بكل ما استوعبه من رؤى وأدوات منهجية علمية عصرية، ثم مشاركته في تجديد الحياة وصناعة المستقبل متنقلا من نقد المعرفة إلى نقد الواقع، من أفق النظرية إلى أفق الفعل التغييري، ولم يكن بواقعيته أسيرا للواقع، بل كان متجاوزا لتضاريسه الخارجية، مضيئا لدفائنه، كاشفا ما هو جوهري فيه.

ويا الله ما أكثر الراحلين.. لقد انقضى عام على رحيل الأديب والسياسي الفلسطيني «إميل حبيبي» الشخصية الإشكالية الملتبسة والتي لا ينفي الالتباس السياسي قيمتها الإبداعية الكبيرة التي قدمت للأدب العربي بعض أهم إنجازاته المعاصرة.

دعا مجلس تحرير «أدب ونقد» في اجتماعه الأخير الدكتور على مبروك مدرس الفلسفة في جامعة القاهرة ليحضر نقاشنا حول مشروع طموح طرحه المجلس على نفسه، وهو قراءة جديدة لأسئلة النهضة منذ بدء الحملة الفرنسية على مصر، قراءة تبحث في خبايا المراحل المتعددة دون تحقيب، وتفكك لتعيد تركيب خطابات المفكرين والمشاريع التنويرية والنهضوية بكل تجلياتها سعيا للإجابة عن السؤال المركزي المؤرق: كيف وصلنا بعد قرنين من الحداثة إلى ما نحن فيه.. ما هي العوامل المركزية الثانوية في انكسارنا؟ والحق أن إجابة «مبروك» على الأسئلة قد أدهشتنا حين قال: إن كل المشاريع الفكرية التي طرحت على الساحة منذ بدء النهضة تلتقي عند جذر واحد وتختلف فقط على السطح الأيديولوجي أي في تفاصيل الخطاب وأسلوبه.

وكتب لنا «مبروك» عن تراث حسن حنفي وتجديده وكأننا نبدأ دفاتر النهضة دون تخطيط، فقد حمل المقال الذي كان مبروك قد كتبه قبل اجتماعنا بعض أفكاره الرئيسية، ومن أهمها فكرة المركزية البنيوية لعلم أصول الدين داخل بناء الثقافة التراثية بأسرها، وربما سنكتشفه بعد ذلك داخل الثقافة المعاصرة، تلك المركزية التي لم يفلت أيضا منها مفكر معاصر له مشروعه مثل «حسن حنفي» شاء أن يتوصل فيه إلى

التوفيق بين التراث والعصر فكانت آلية التجاور «بين دلالاتين، أو أنه القفز من دلالة (أقدم) إلى أخرى «أحدث» دون تأسيس لأى منهما فى جملة السياقات التى أنتجتها».

ويلجأ العديد من الباحثين المعاصرين «عند قراءتهم لخطابات نقدية أو بلاغية أو تاريخية أو غيرها عند مؤلفين بعينهم إلى التماس البنية الموجهة لتلك الخطابات مصاغة فى أقصى درجات تماسكها وشمولها فى الحقل المعرفى الخاص بعلم أصول الدين..».

كان نقاشنا فى مجلس التحرير ثريا وعميقا لأنه طرح كثيرا من الأسئلة الكبرى التى نطمح لإجابات شافية وجديدة عنها، فلعلنا بملفاتنا المستهدفة نسهم فى إضاءة الطرق المعتمة ونكتشف لماذا أخذنا تدور حول أنفسنا ونعود فى كل مرة إلى نقطة كأنها البداية ونخوض المعارك ذاتها عاجزين فى كل مرة عن حسمها؟.

* * *

ويقرأ لنا الدكتور سيد محمد السيد مجموعة محمد البساطى الهامه «ساعة مغرب» متوقفا عند تعدد الدلالات وتشابكها فى نصوصه الغنية حيث «إدراك الشخصيات للحقيقة يتم فى إطار الوعى الجمعى، تلك سمة مهمة من سمات سرد البساطى الذى ينتمى لجيل له تجربة جمعية حميمة لا تنفصم عن تجربة كل فرد فيه على حدة..».

والدراسة المتأنية لإنتاج جيل الستينيات كله سوف تشير لهذه السمة المشتركة بينهم جميعا.. هل لأن النهضة لم تكن قد بلغت حد الانكسار وكان الحلم القومى فى أوج ازدهاره..؟ ربما. وهل النزوع الفردى الموحش المنغلق على ذاته وأحاديثه الوجودية فى الإنتاج الأدبى الجديد مرتبط بالانكسار والهزيمة وتفتت المشروع القومى للتحرر والاستقلال والتنمية؟

إنه مرة أخرى أحد أسئلة النهضة التى سيكون علينا أن نعالجها من كل زواياها.

وهل تنفصل مسألة تراجع الترجمة وتشوه الترجمات الذى يرصدها لنا الدكتور ماهر شفيق فريد فى مقالته «حول جهل المترجمين» عن التردى العام الذى صاحب الانكسار والعجز عن القيام؟

إن الأسئلة تتشعب والإجابات تتشعب، والإجابات السهلة مرفوضة وعديمة الجدوى، فهل نشارك جميعا فى بلورة الأسئلة والتماس الأجوبة الحقيقية ولو كانت مؤلمة. نحن ننتظر إسهاماتكم، فلعلنا ننسج معا فخا للتواصل على حد تعبير الناقد سيد محمد.. وسيكون فخا جميلا.

المحررة

ع

عرض ونقد

التفسير الماركسى للإسلام

للدكتور / محمد عمارة

د. محمود إسماعيل

الدكتور محمد عمارة من المنظرين المعاصرين للفكر الأصولي؛ شأنه فى ذلك شأن الدكتور حسن الترابى والدكتور محمد سليم العوا والدكتور يوسف القرضاوى وإن تفاوتت تنظيراتهم من حيث الدرجة ، برغم وحدة منطلقاتهم ومناهجهم وغاياتهم.

ويختص الدكتورمحمد عمارة بمكانة خاصة بين هؤلاء المنظرين؛ إذ ينظر إليه من قبل هذا التيار نظرة الأصوليين الأول إلى أبى الحسن الأشعري؛ منظر علم الكلام السني، فهو صاحب "القول الفصل" والحكم الأخير فى المسائل المعقدة والملتبسة.

وليس غريبا؛ أن نجد تشابها - بله تماثلا - فى منحنى حياة الأشعرى وعمارة فالأول كان معتزليا حذق أساليب الجدل، ثم نكص على عقبيه وتصدى لهدم الاعتزال. والثانى كان ماركسيا؛ ثم تحول أصوليا - لظروف لا محل لإثباتها - تصدى لهدم الماركسية.

والاثنان معاً ما كانا قبل ارتدادهما ذا شأن فى ساحتى الاعتزال والماركسية؛ فالأشعرى كان مغمورا بين أساطين الاعتزال من معاصريه كالنظام والعلاف والجاحظ. محمد عمارة كان يجهل أوليات الماركسية حين حاول "مركسة" التراث العربى الإسلامي. والاثنان معا أخفقا فى مشروعيهما نتيجة الإفلاس الفكرى

وعقم المنهج وأدلجة المعرفة من أجل غايات سياسية.

تلك المقدمة المختصرة ضرورية للكشف عن مقاربة محمد عمارة - المسلح ببقايا التفكير العقلانى - فى دراسة وفهم مسألة وتقويم فكر نصر حامد أبو زيد بعد أن تعددت وتناقضت فتاوى المنظرين الأصوليين الآخرين فى القضية.

بديهى والأمر كذلك ، أن يلجأ أصحاب هذا الاتجاه إلى "الأشعري" المعاصر طلبا للعون ومددا للحم. هذا ما كشفت عنه الأدبيات الأصولية المعاصرة - قبل صدور كتاب محمد عمارة الذى نحن بصدده - حيث روجت كثيرا لعكوفه فى صومعته للبحث والدرس، من أجل محاكمة "المتهم" المتهرطق والمرتد!!.. وهو أمر اعترف به محمد عمارة حين أشار فى كتابه إلى الاتصالات المتكررة به من لدن الأصوليين "تليفونيا" والحاحهم لتجييش حججه وتجنيد فكره للبت فى القضية (ص٩)!!

وقد استجاب الدكتور عمارة لهذا الإلحاح وعكف على البحث والدرس ثم خرج بهذا الكتاب "الوثيقة" الذى يمثل "صك الإدانة" لفكر الدكتور نصر أبو زيد!!

يشى الكتاب بفحوى تلك الملابسات كما يفصح عن منهج تناول "القضية" الذى هو نفس منهج الأصوليين القدماء الجامع بين الاتباع والسماع وبين مسحة عقلانية ساذجة وغير بريئة.

استهل كتابه بثلاث مقدمات تمهيدية، تشكل إطارا نظريا للدراسة وهى "حرية الاعتقاد فى الإسلام" و"التفكير" و"الردة" وهى موضوعات قتلت بحثا من لدن المؤرخين "المنقبين" والفقهاء "الوعاظ"!! مع السطور الأولي، تتجلى منهجية الدكتور عمارة التى تبناها الخطاب الأصولى المعاصر، تلك التى تعتمد على القص والحكى والإثارة والمماحكة والتبرير. إذ تناول قصة لقائه الأول مع الباحث "المغمور" نصر حامد أبو زيد الذى تعرف عليه من قبل الأستاذ محمود أمين العالم "منظر الماركسية" - حسب قوله والذى أشاد بالباحث باعتباره "أحسن من يحلل النص" ، حسب قولة أيضاً.

وقد خرج الدكتور عمارة من اللقاء بأن هذا الباحث الواعد لابد وأن يكون ماركسيا.

ولم لاوهو "الخبير بالماركسية والماركسيين لغة وفكرا وممارسة وأساليب عمل وأنماط علاقات لذلك أيقن بأنه "مع محمود أمين العالم فى الموقع الفكرى والاتجاه الإيديولوچى" (ص٢٧.)!! ومن ثم اكتشف طرف الحبل السرى والسحرى ومفتاح" فهم فكر نصر حامد أبو زيد الذى استخدمه فى سبر أغواره. ظل هذا "الحدس" مسيطرا عليه يلون نظرته فى قراءة" أعمال "المتهم" ويعميه عن استيعاب منهجه الحقيقى الجامع بين المنهجيات الحديثة كالألسنية والفينومينولوجية والبنيوية والسيمائية وبين مناهج السلف العقلانى كالمعتزلة. وأنى له أن يكشف عن مناهج مرفوضة سلفا باعتبار ها من سموم "الغزو والفكرى الغربى" ولأن المؤلف "ماركسى" مرتد

والباحث "الواعد" ينافح الأصولية ويناطحها فلا مناص من الحكم عليه بأنه "ماركسى" شاء من شاء وكره من كره لذلك تعامل مع فكره باعتباره نتاج المنهج المادى الجدلى..!! ولا غرو فقد جعل عنوان كتابه: "التفسير الماركسى للإسلام"!!.

إن آلية التصنيف الخاطئ - بوعى أو بدونه - سمة من سمات الخطاب الأصولى المعاصر، وهى فضلا عن تهافتها منهجيا ومن ثم ابيستميا بالغة الخطورة فيما يترتب عليها من أحكام. إذ يرتبط "التصنيف" فى خطاب هذا التيار بآلية أخرى هى "نفى الآخر" الذى يدخل فى تصنيف مغاير. ومن ثم أليس من المفارقة أن يحاكم فكر ما وفق تصنيف خاطئ لهذا الفكر أصلاً.

هذا هو ما فعله المؤلف فى "مقاربة" هرطقة" نصر حامد أبو زيد .. وعلى عادة المنظرين الأصوليين، كان لابد من تقديم تبرير ذرائعى لهذا الكشف" الحدسى.

وكان هذا التبرير أن"**الماركسيين العرب - بعد فشل مشروعهم - قد احترفوا حرفة التصدى للمد الإسلامى المعاصر**" (ص٧). ولنا أن نتساءل عن حقيقة ظن المؤلف بأن نصر حامد أبو زيد "كادر ماركسى جديد" - شهد له محمود العالم - بعبقرية فذه تؤهله فضلا عن **نقد الحركة الأصولية إلى "نقد القرآن نفسه" (ص٨)**. ولا مانع من التشدق - بعد ذلك - بحرية الفكر ، ولا أقل من نسبتها إلى **"حرية الفكر فى الإسلام"** الذى ينافح المؤلف منها بحديث طويل - وساذج - يدخل فى إطار البديهيات وتلك - لعمرى - مماحكة ممجوجة ، إذ كيف يستقيم ذلك مع حكم المؤلف - فى صفحات الكتاب الأولى - على كتابات الباحث بأنها هرطقة، وأن هذه الهرطقة تستوجب "الاستتابة" وإلا تطبق على صاحبها أحكام **"الحرابة الفكرية"!!** ولست أدرى كيف يسوغ لمنظر أصولى سلفى "ارثوذكسى" على حد تعبير محمد أركون أن يجتهد فينحت مصطلحات جديدة ويفتح أبوابا جديدة فى "الشريعة المقدسة"؟ أما وقد اجتهد وأصاب ، فقد حق له **"ضرورة محاربة الكفر والمروق بسلاح الكلمة"** (ص١٠) قبل دعوته إلى "الاستتابة" !! (ص١١) وإلا تطبق عليه أحكام "الردة"..!!

كان على المؤلف أن يبرر حكمه بتقديم شرح مستفيض عن معنى "الكفر" ولقد برع - بحق - فى تجييش "ترسانة" من الحجج والقرائن المستمدة من أقوال وأفعال الأصوليين القدامى ، والمدعمة بشروح - سطحية - لكثير من الآيات القرآنية والأحاديث النبوية، ليصل المؤلف فى النهاية إلى ما أسماه "المنهج الإسلامي" (ص١٨) الذى يشهر سيفا لحز رقبة "الضحية" ومن باب تسامح الإسلام مع الخصوم" اقتضى الحال تقديم مسوغ "شرعى" مستمد من تراث أصولى زاخر عن أحكام "الردة". من أجل ذلك جند المؤلف هذا التراث ليحكم به فى النهاية بأن "المتهم" الزنديق يجب أن

يحاكم **"إذا ما أشاع الشكوك والإلحاد"** (ص٢٣). ولأن نصر أبو زيد طرح معتقداته "الإلحادية" فى مؤلفات ودراسات شاعت بين الناس. فلا مناص من القصاص منه، باعتباره **"جرثومة تنشر المرض بين الناس"** (ص٢٣).

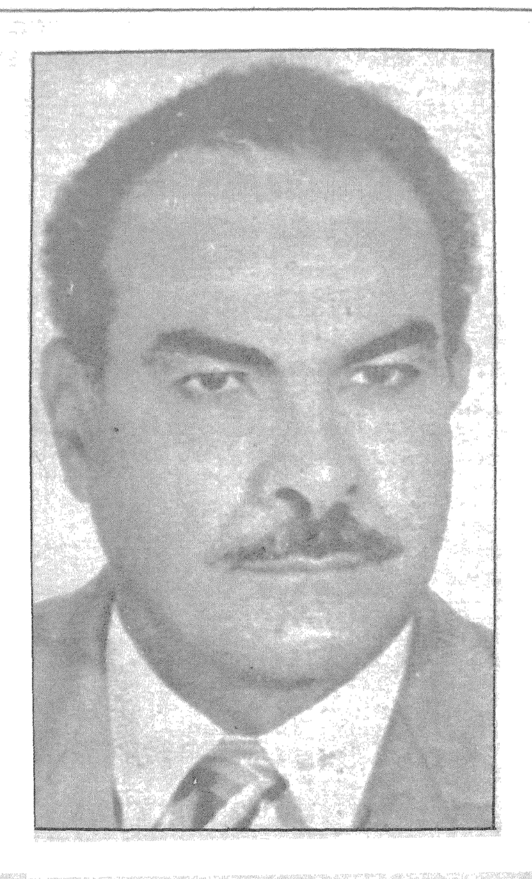
إن خصيصة المماحكة والتبرير وتوظيف المنطق الشكلانى - برغم الاعتقاد الأصولى بأن من تمنطق تزندق - سمات أساسية فى الخطاب الأصولى المعاصر بل دليل على "انتهازيته" و"لا أخلاقيته" وكيف يمكن الحديث عن "حرية الفكر" والتسامح ، بينما يجرى اصطياد التبريرات والذرائع وتجنيدها - باسم الدين - للقصاص من مفكر قدم اجتهاداً، بغض النظر عن صحته أو خطئه؟ ليس ذلك بغريب على منظرى الأصولية الذين يستبدلون الصواب والخطأ بالإيمان والكفر!!

كرس المؤلف القسم الأول من الكتاب لموضوع يحمل عنوان :**"ما لا يجوز الخلاف فيه"**، مع ملاحظة الدلالة السيمائية لتلك الصياغة التى اقتبست من أدبيات عصور الظلام.

وتحت عنوان "التفسير الماركسى للإسلام" يحدد المؤلف - قبل محاكمة كتابات الدكتور نصر أبو زيد - ما أسماه **"ثوابت الاعتقاد الإسلامى"** الذى على حد قوله **"لم يختلف فيه أحد من المسلمين على مر تاريخ الإسلام"**، تمهيداً لإثبات ما يراه فى هذه الكتابات مخالفا للثوابت (ص٣٣).

ومن جانبنا نرى أن هذا القول ينطوى على مغالطات كثيرة، أولها، إن ما اعتبره "ثوابت" إنما هو نتاج تفكير المؤلف نفسه والإسلام منه براء. وتلك مفارقة مهمة فى الخطاب الأصولي، فحواها الزعم باحتكار تقرير "الأصول" واحتكار "تفسير الوحى" وثانيها: المغالطة الكبرى بأن هذه "الثوابت" لم يجر الاختلاف حولها على مر تاريخ الإسلام. وحكم ينم عن جهل بأوليات حقائق التاريخ والفكر الإسلامي. ولا أشك أن المؤلف يجهل "علم الكلام" - على الأصول - الذى انطوى على اتجاهات شتي، أهمها "الاتجاه الأشعري" النصى المنغلق الذى يدعى امتلاك الحقيقة واليقين ومن ثم الوصاية على العقيدة. والاتجاه "الاعتزالى" العقلانى المستنير الذى يعد الدكتور نصر أبو زيد من تلامذته المعاصرين ومن ثم يصبح الاحتكام إلى ما يسمى "الثوابت" تعبيرا عن رؤية خاصة للدكتور عمارة - الذى كان يمجد المعتزلة فى كتاباته الأولى ثم تحول "أشعريا" يتملك وحده صكوك الإدانة والبراءة فى أمور العقيدة.

إن الثوابت الحقيقية فى العقيدة سبق وأعلنها الدكتور نصر كتابة عندما قال: **"أنا مسلم وفخور بأننى مسلم أؤمن بالله سبحانه وتعالى وبالرسول (ص) وباليوم الآخر ، وبالقدر خيره وشره"، "وفخور بانتمائى إلى الإسلام، وأيضاً فخور باجتهاداتى العلمية وأبحاثى . ولن أتنازل عن أى اجتهاد منها إلا إذا اثبت لى بالبرهان والحجة أننى مخطئ"**.



الشق الأول من الإعلان يعفى "المتهم" من أدنى "محاكمة" بشهادة تراث كامل عن جوهر العقيدة . لكن الدكتور عمارة لا تكفيه هذه الشهادة ويستثمر الشق الثانى من الإعلان - ويتعلق باجتهادات المتهم - لإثبات عدم مصداقية الشق الأول..!!

والسؤال هو: هل فى إمكان الدكتور عمارة استيعاب هذا الاجتهاد الذى توسل فيه "المتهم" بمناهج عصرية ألسنية وبنيوية وفينومولوجية بالإضافة إلى المناهج الكلاسيكية التى لا يعلم "المفتي" عنها شيئاً؟

الإجابة بالنفى بداهة ، وإليك البيان.

أول ما يزعزع هذه الثوابت - فى نظر المؤلف - "**والتى يراها محور وجوهر الخلاف معه هو "نظرته المادية الماركسية للإسلام"** حسب حكمه (ص٣٤).

والسؤال هو: هل كانت رؤية الدكتور نصر مادية ماركسية؟

إن مجرد هذا الحكم "من ماركسى سابق" يفصح عن فقر مدقع فى مجال "الماركسيولوچى" ناهيك عن عجز فاضح فى مجال "الميثودولوچى" وقصور مشين فى معرفة أولية بالمناهج العصرية التي اعتمدها الدكتور نصر فى جل كتاباته.

ولو افترضنا - جدلا - أن "المتهم" يأخذ بالرؤية المادية الجدلية والتاريخية فالسؤال هو هل كل من يأخذ بها مرتد عن الإسلام؟ ولماذا لم يحاكمنى الدكتور عمارة - وأمثالى - من الماديين التاريخيين بالمثل؟

والأخطر ، ألم يكن الدكتور عمارة نفسه ماركسيا لعدة عقود من الزمان؟ فهل كان - بالمثل - ملحدا من قبل ثم تاب وأناب؟

وهل حكم عليه الماركسيون "بزندقة" ما نتيجة تحوله عن الماركسية خوفا وطمعا؟.

أجد نفسى فى غنى عن الحكم على "ثقافة" المؤلف، فقد سبق وثمنت نتاج "اجتهاداته" أيام كان ماركسيا، وبعد أن أصبح أصوليا، وقلت بأنه: "لم يكن مكسبا لا للماركسيين ولا للأصوليين".

إن الذى يحكم على مجتهد بأن "**موقفه المادى فى النظر إلى الدين لا يمكن أن يكون متسقا مع إيمان صاحبه بالدين، ولا مع انتمائه إلى دين الإسلام**" (ص٣٤)، هو فى نظرى أولى بأن "يحاكم" مرتين ، مرة على أدعاء الوصاية على الدين. و"تكفير" المؤمنين، بحيث ينطبق عليه القول :"من كفر مؤمنا فهو كافر" . والمرة الثانية على الجهل بتاريخية الفكر الإسلامي، وهو ما سنثبته بعد قليل.

لن أعرض لشروحه "الفياضة" فى التعريف بالماركسية التى استمد معلوماته عنها من "معجم فلسفى" مبسط واعتبار الماركسيين "ملاحدة" يحرم عليهم الاجتهاد فى تحليل القرآن الكريم والنبوة والوحى والشريعة وتاريخية النصوص" (ص٣٦).

وليعلم المؤلف أن تلك الموضوعات "المحرمة" التى تدخل فى باب ما يسمى "الإلهيات العملية" كانت مثار خلاف طويل ومتعدد ومعقد طوال عصور

تكوين وتطور الفكر الإسلامي وأن ما اعتبره كفرا في فكر المتهم هو عين ما ذهب إليه "المعتزلة" - الذين سبق ومجدهم - وقت أن كان ماركسياً - وأن هذا الموقف الذى تبناه المؤلف هو عين موقف "الأشعرى" إزاء "المعتزلة" بل لعله يعلم أن "الأشعرى" أعلن - قبل وفاته - توبته واعترف بخطئه في القول بتكفير الخصوم.

لكن الدكتور عمارة تفنن في اصطياد عدد من الاستدلالات الخاطئة من نصوص في كتابات "المتهم" عزلها عن سياقها لإثبات ماركسيته، ثم رتب عليها - وهو الأخطر - زندقته، ومن ثم ضرورة "استتابته" وإلا حق عليه حكم "المرتدين".!!

من هذه النصوص الدالة في نظره على "ماركسية" الدكتورنصر أبو زيد قوله: **"إن الآفاق المعرفية للجماعة التاريخية هي آفاق تحكمها طبيعة البنى الاقتصادية والاجتماعية لهذه الجماعة"، "والمشروع الاجتماعي محكوم بانتمائه الطبقي وهو يترجرج غيابا وحضورا طبقا لعلاقة الطبقة بغيرها من الطبقات".**

واتهام "المتهم" "الخطاب الديني" **باختزال الماركسية في الالحاد والمادية"** كذا اتهامه **"بإهدار مبدأ الجدل"** (ص٣٦،٣٧،٣٨،٣٩).

لأن هذه العبارات وردت في مؤلفات "المتهم" فهو لذلك **"يتبنى منهاج المادية الماركسية في تحليل النصوص وتفسير الأنساق الفكرية"** (ص٤٠)، ومن ثم وجب تكفيره **"حتى يعلن توبته".. إلخ.**

صحيح أن هذه العبارات وردت في كتابات "المتهم" لكن هل يعني ذلك أنه ماركسي بالضرورة، لن أخوض في جدل سفسطي لأثبت أن هذه الأفكار قاسم مشترك في معظم الكتابات الخاصة بعلم "الاجتماع المعرفي" فالحديث عن البنى الطبقية وتأثير العوامل الاقتصادية والاجتماعية و"الجدل" ... إلخ حقائق موضوعية تبناها الكثير من الفلاسفة والمفكرين منذ عهد اليونان. والتراث العربي الإسلامي حافل بنصوص عن هذه الحقائق العلمية أكثر من أن تحصى.

وليرجع المؤلف إلى كتابات "المسعودى" و"مسكويه" وإخوان الصفا" و"ابن خلدون" .. وغيرهم كثيرون ليتحقق من ذلك.

وليراجع كتابات علماء الاجتماع المعاصرين من أمثال "كارل مانهايم" و"رايت ميلز" إلى "مدرسة فرنكفورت" إلى "التوسير" وقبلهم "أوجست كونت" و"دور كايم" و"هيجل"، ليعلم ويتعلم أنهم لم يكونوا ماركسيين..!! وهل غاب عنه هو الماركسي السابق - الجانب الإبيستيمي في الماركسية الذى لم يشاحح فيه أعتى خصومها من البنيويين وغيرهم؟ ألم يقل "رايت ميلز" منظر البنيوية الوظيفية بأن "من يتجاهل العلم الماركسي لا يستطيع أن يقف على أوليات الحقائق في الفكر الاجتماعي"؟.

تحت عنوان "الرؤية المادية للقرآن الكريم" يعقد المؤلف مبحثا مطولا

ليثبت فيه حقيقة بديهية فحواها أن القرآن الكريم "تنزيل" من لدن رب العالمين، وأن "المتهم" خالف إجماع الفقهاء على ذلك لأنه **"ينطلق من المادية الجدلية"** (ص٤٣) ولأن الأخير ذهب إلى أن **"النص القرآني تشكل من خلال الواقع .. وأن هذا الواقع يشمل الأبنية الاقتصادية والاجتماعية والثقافية، ويشمل المتلقي الأول للنص ومبلغه كما يشمل المخاطبين بالنص"**، فهو لذلك يشذ عن إجماع الفقهاء في قدسية الوحي ولست في حاجة لمناقشة هذا التجني من جانب المؤلف، فما ذهب إليه الباحث في هذا الصدد لا يتعدى إثبات البعد الاجتماعي في النص القرآني، دون أن يكون في ذلك أدنى تشكيك في تساميه وتعاليه. وما قدمه لا يتجاوز مذهب "الزمخشري" في التفسير والرازي" في الإلحاح على العقلانية بل إن قول الباحث بأن **"النص منتج ثقافي تشكل في الواقع والثقافة خلال فترة تزيد على العشرين عاماً"**، هو قول المعتزلة "بخلق القرآن" وإن تورط قليلا في التعبير تحت تأثير المنهج "السيميائي" لا الماركسي ، كما يعتقد المؤلف.

وما كان الباحث ماديا جدليا حين قال بأن القرآن الكريم **"نص لغوي"**، فهذا القول لا يشي بأدنى تشكيك في مصدره الإلهي المقدس، وحين أبرز انطواء القرآن على "الحنيفية وثقافتها" - دين إبراهيم عليه السلام - فذلك ما تضمنه القرآن الكريم ونص عليه صراحة . وكيف يحكم المؤلف على اجتهاد الباحث "بالتلفيق" (ص٤٦) وقد لازمه "التوفيق"؟

وإذا ذهب الباحث إلى أن القرآن الكريم في موقفه من "أساطير الأولين" **"قد أخذ بعضها مع إعادة توظيف وتأويل"** فذلك لا يسوغ اتهامه بأنه **"يتهم النص القرآني بالانتقائية"** (ص٤٧) نحن في غنى عن تبيان غاية القرآن الكريم في عرض هذا "القصص" من أجل العبرة وحسب ، لا من أجل التأريخ الشامل المفصل لوقائع هذا القصص. كما أن حكم الباحث بأن القرآن الكريم تتعدد فيه مستويات السياق، حكم يدل على ثراء النص القرآني وإعجازه. من دلائل هذا الإعجاز أيضاً تعبير النص القرآني عن الثقافة - في عصر التنزيل - بهدف تغييره لها، وهو أمر لا يعني - حسب فهم المؤلف - تشكيكا في الوحي. وإذا كان الباحث قد انتقد بعض مناهج وآراء السابقين - كالشافعي، ورجح منهج وآراء أبي حنيفة، فلا يفهم ذلك إلا في إطار "محافظة" الأول وإلحاح الثاني على "القياس" وإذا فسر الباحث هذا الاختلاف بالاختلاف الإثني - حيث كان الشافعي عربيا وأبو حنيفة فارسيا - فذلك محض اجتهاد قد نوافقه أو نخالفه. تلك - وغيرها - اجتهادات تحمد للباحث، وإن سبقه غيره بصددها من الفقهاء السابقين والدارسين المحدثين. وسواء أصاب الباحث أو اخطأ بصددها: فلا يحق للمؤلف "محاكمته" (ص٥٤) حتى تتسق رؤيته

"مع الاعتقاد الإسلامى" (ص٥٤) الذى نرى من جانبنا أنه اعتقاد المؤلف ليس إلا . فهل يجوز - بعد ذلك - اتهامه بالكفر لأنه خالف وجهة نظر المؤلف واعتقاده؟ وهل يتسق هذا الاعتقاد الخاص بالدكتور عمارة مع "الاعتقاد الإسلامى"؟.

يعرض المبحث التالى لمسائل **"النبوة والوحى والعقيدة والشريعة"** التى يرى المؤلف أن الباحث قدم بصددها تفسيراً ماديا!! ومن جانبنا نرى أن أداء الباحث فى هذا الصدد لم يتجاوز آراء "المعتزلة" و"إخوان الصفا" و"الفارابى" و"ابن رشد" وغيرهم، معولا فى ذلك - كما هو شأنهم جميعا - على آلية "التأويل" وهو اتجاه محمود سبق واعتمده الكثيرون من الباحثين العرب المعاصرين - خصوصا محمد أركون - الذين كشفوا الكثير من ثراء النص القرآنى باتباع المنهجيات الحديثة، وحرروا "علم التفسير" من **"الأسطرة" و"الميثولوجيا"**.. فى خطاب عقلانى مقنع يقدم صورة مقبولة عن الإسلام بديلا للتصورات "الأشعرية" الهزيلة معرفيا.

فآراء نصر أبو زيد عن الرسول (ص) باعتباره **"جزءاً من الواقع والمجتمع"** لا يسىء إلى شخص الرسول (ص) بقدر ما يكشف عن جوانب عظمته وعبقريته التى طالما غضت الرؤى التقليدية البصر عنها ، دون أن يكون فى ذلك - كما تصور المؤلف - مساساً **"بكون العقيدة والشريعة جماع وضع إلهى"** (ص٥٨).

يأخذ المؤلف على الباحث اعتقاده **بأن الشريعة صاغت نفسها مع حركة الواقع الإسلامى وتطوره"** (ص٥٩) ويعلن دهشته من عدم دراية الباحث **"بعلم المبتدئ فى علوم القرآن"**. والأولى أن ندهش من المؤلف الذى لا يفرق بين العقيدة والشريعة، ويشاحح - بالباطل - فى بديهيات يعرفها المشتغل بدراسة "الفقه الإسلامى".

خصص المؤلف مبحثا آخر ناقش فيه آراء الدكتور نصر أبو زيد عن **"تاريخية معانى وأحكام القرآن"**. ومن حيث لا يدرى اقتبس من أقوال الإمام محمد عبده - فى هذا الصدد - ما يؤكد قول الباحث بتاريخية القرآن، حين يقول **"إن أسباب النزول تضع القارئ والمفسر فى إطار الملابسات والدلالات الأصلية، فتعين على الفهم فى ضوء واقع عصر التنزيل، وأن فهم دلالات القرآن لابد وأن يكون بدلالات ألفاظه فى عصر الوحى"** (ص٩٠). فهل يعنى هذا الفهم الصحيح بالطبع شيئاً غير ما قال به نصر حامد أبو زيد؟

لقد وقع الالتباس عند المؤلف فى فهم آراء الباحث، نظرا لعدم فهم المؤلف معنى مصطلح "التاريخية". ولو أدرك معناه لعرف لماذا اختلفت تفسيرات المفسرين حسب طبيعة "مخيالهم" الذى يعكس ثقافة عصرهم ، ولما احتاج الأمر للاختلاف مع الباحث الذى وصفه المؤلف بأنه يطبق منهج

"الوضعية" الغربية (ص٦٢)، ولما أرجع أصول هذه **"الوضعية" إلى المادية التاريخية"** ولأقر بصواب ما ذهب إليه الباحث بضرورة **"إعادة النظر فى تراثنا الدينى حول تفسير القرآن منذ أقدم عصوره وحتى الآن"** وأن **"القرآن نص دينى ثابت من حيث منطوقه، لكنه من حيث مفهومه يتعرض له العقل الإنسانى ويصبح مفهوما يفقد صفة الثبات"**. لقد اخطأ المؤلف عندما استنتج من هذا القول اعتقاداً بأن **"النص القرآنى نص بشرى وليس نصا إلهياً"** (ص٦٥). وذلك من أجل إثبات الحاده وردته !! وكان من الممكن أن يكون هذا الإثبات صحيحا لو قال الباحث "بتاريخية" النص ونفى قدسيته ، لكنه لم يقل أكثر من "تاريخية" المعنى ليس إلا . بل إن الباحث تجفظ حين طبقَ هذه "التاريخية" على النصوص التشريعية ليس فقط **"دون العقائد والقصص"**. إن تصور الباحث فى هذا الصدد إثراء لدلالات النص القرآنى فى التشريع، بحيث يصبح عندئذ صالحا لكل زمان ومكان.

أما تثبيت هذه الدلالات – حسب منظور المؤلف – فأمر يفنده اختلاف أجيال المفسرين فى تفاسيرهم . حسب مناهجهم ومعطيات ثقافة عصورهم.

وإن عجزه عن فهم آراء الباحث تلك لا يسوغ له الحكم بردته وتشكيكه فى إسلامه ودعوته لمراجعة أفكاره وإلا طبق عليه حكم الرده (ص٧٤)، والأولى أن يراجع المؤلف أفكاره ويوسع مداركه من أجل آراء الباحث الذى حكم عليه ظلما واعتسافا.

"بقلة العلم، وسوء الفهم والنية، والخلل فى المنهج" (ص٧٥).

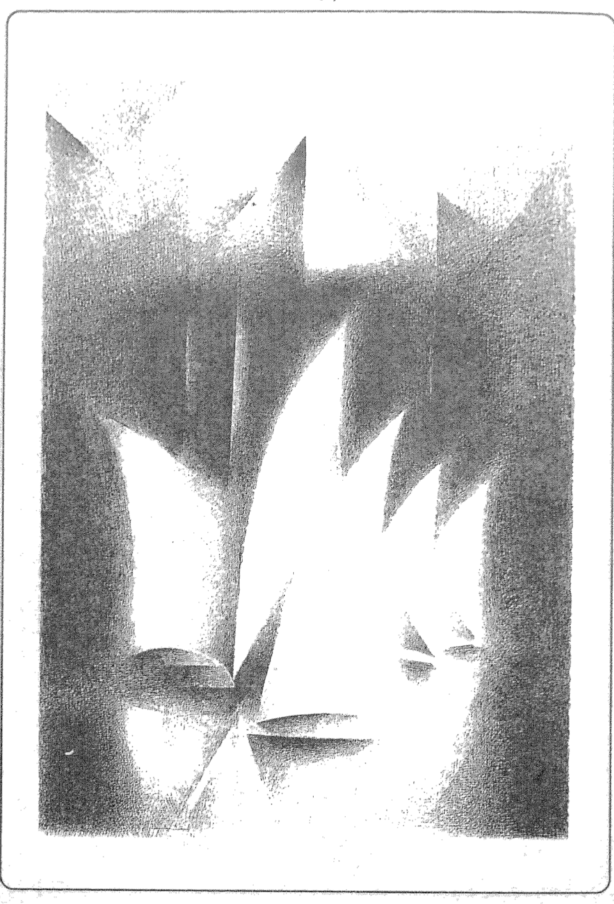
تلك التهم التى ألصقت بالباحث المجتهد، كرس لها المؤلف مبحثا خاصا جيش فيه ذرائع واهية مستمدة من ركام فتاوى وأحكام "فقهاء السلطان" وثقافة عصور الانحطاط..!!

بخصوص التهمة الأولى – قلة العلم – يصف المؤلف الباحث – المتخصص أصلاً فى علوم القرآن – بالجهل بها وأنه ما كتب فيها إلا جرياً على سنة الماركسيين الذين حاولوا – بعد فشل مشروعهم السياسى – التصدى لهدم **"نمو الظاهرة الإسلامية المعاصرة"** (ص٧٦)، كاشفا بذلك عن حقيقة غاياته الإيديولوجية ومواقفه السياسية.

لذلك تصيد المؤلف بعض الآراء عن مؤلفات الباحث معتبرا إياها قرائن على جهله منها قول الباحث **"بأن القرآن نزل منجما على بضع وعشرين سنة، وأن كل آية أو مجموعة من الآيات نزلت عند سبب خاص استوجب إنزالها، وأن الآيات التى نزلت ابتداء -أى دون علة خارجية – قليلة جداً"**.

فما هو الخطأ إذن فى تلك المعلومة التى يعرفها المبتدئ فى دراسة التاريخ الإسلامي؟ ناهيك عن المشتغلين بعلوم القرآن؟

وأية مشاحة فى حكم الباحث بأن



الرسول (ص) كان يأخذ برأى بعض الصحابة إبان غزواته مع قريش؟ كذا فى حكمه بأن عمر بن الخطاب "**حظر على الصحابة مغادرة المدينة أو الإقامة فى الأمصر" خوفا عليهم أن تفتنهم الدنيا أو تشغلهم عن أمور الدين**"؟

تلك حقائق تاريخية معروفة شاحح المؤلف فى مصداقيتها لا لشئ إلا لأن الباحث عالجها وفق منظوره المادى التاريخى..!!

إن جهل المؤلف بأوليات حقائق التاريخ الإسلامى - وإسقاطه هذا الجهل على الباحث - يتجلى فى رفضه حكم الباحث: بأن "**الدولة العباسية تقاربت مع العلويين فى مرحلة نشأتها وتثبيت أركانها، وذلك على أساس الانتساب المشترك إلى البيت النبوى**"، وأى جرم ارتكبه الباحث حين نعت الإمام الشافعى بالشعوبية؟

يري المؤلف أن هذه الأحكام "**أخطاء قاتلة**" (ص٨٤) وقع فيها الباحث، والصواب - فيما نرى - أنها حقائق ثابتة يخطئ من يتصور خطأها.

أما عن التهمة الثانية - سوء الفهم والنية - فتتمثل فى اتهام الباحث "**بهدم رموز التراث والتاريخ الإسلامى** (ص٨٥) وهو اتهام "غوغائى" متواتر فى الخطاب الأصولى المعاصر . إذ طفق أصحاب هذا التيار على إضفاء نوع من "القدسية" على بشر "يأكلون الطعام ويمشون فى الأسواق" دون نظر أو اعتبار لحقائق التاريخ الإسلامى العيانية.

فهل اخطأ الباحث حين ذهب إلى اختلاف المهاجرين والأنصار **فى اجتماع السقيفة**" وهل يعد ذلك إجتراء وافتراء حسب حكم المؤلف؟ وعلى أى مصدر اعتمد المؤلف حين زعم بأن "**الأمة - باستثناء سعد بن عباده - قد اجتمعت قرشيين وغير قرشيين ، عربا وموالى ، أحرارا وأرقاء**"؟ ولماذا يعترض المؤلف على أن قريشا حسمت النزاع فى اجتماع السقيفة الذى انتهى إلى انتصارها؟ وهل ينكر المؤلف قول الصحابة بأن الإمامة فى قريش وبأن خلافا جرى بينهم حول تدوين القرآن؟

تلك حقائق قال بها الباحث ، وحاول المؤلف نفيها متهما إياه بالجهل وسوء النية!! وهما تهمتان مردودتان إلى المؤلف نفسه. نتيجة قراءته الخاطئة و"المؤدلجة" التى تحول التاريخ الإسلامى بفعالياته البشرية إلى مناقب تمجيدية لا علاقة لها البتة بالعلم ولا بحقائق التاريخ العيانية.

ونحن فى غنى عن سرد وقائع أخرى أصاب الباحث فى فهمه لها استناداً إلى المصادر الأصلية وحاول المؤلف تقديم تصور مغاير ومماحك عنها (ص٩٢،٩٣) يتجلى ذلك فى محاولة تفنيده المفلس لآراء الباحث عن فقه الشافعى "الوسطى" وفكر الغزالى الأشعرى الصوفى (ص٩٤،٩٥،٩٦،٩٧). نسوق منها مثالاً ينم عن جهل المؤلف بالتاريخ الإسلامي، وذلك حين هاج وماج من حكم الباحث الصحيح بأن عصر الغزالى يمثل

"عصر سيطرة العسكرية على شئون الدولة" ، وأن فكره مسئول عن تحجيم العقل وتغييب الفكر فى عصر الانحطاط. تلك حقائق أولية يتم نفيها عن ذرائعية تبريرية نتيجة اعتبار التيارات الأصولية المعاصرة الإمام الغزالى - المؤرخ فكريا وإيديولوجيا للعسكرتاريا الإقطاعية السلجوقية - **"حجة الإسلام"** ومن قال بعكس ذلك حلت عليه اللعنة واتهم بالكفر. وغنى عن القول إن الغزالى نفسه قد ندد بما جرى فى عصره من "تكفير" المخالفين فى الرأى!!

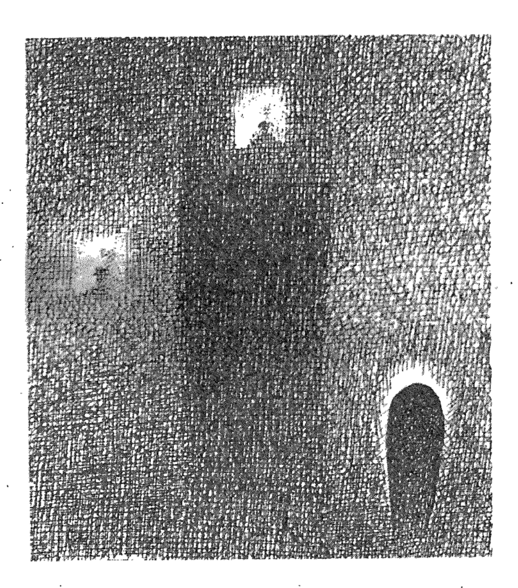
أما عن التهمة الثالثة - خلل المنهج - فلست أدرى كيف يمكن لمن اعتبر "الإتباع" منهجا أن يتحدث عن المنهج؟. لقد حاول المؤلف - عبثا - التشكيك فى إحاطة الدكتور نصر أبو زيد بالمناهج الكلاسيكية والمعاصرة فى قراءة النصوص فى آن (ص١٠١). والأهم تطبيقها حسب ما تفرضه طبيعة موضوع البحث كل فى مجال فعاليته، وهو ما أسفر عن تقديم إنجازات معرفية، اعتبرها "الإتباعيون" شططا ومجازفة بل بدعا وهرطقة..!! والأحجى أن نرد هذه التهم إلى المؤلف الذى أبان عن فقر مدقع فى مجال المنهج والرؤية.. د. ليلنا فى ذلك تصوره الخاطئ عن مفهوم مصطلح "الإيديولوجيا" وعدم استيعابه التعريف الصحيح الذى قال به الباحث إذ هى فى نظره **المنظور الذى يحدد للإنسان معايير الصواب والخطأ"**، وهو تعريف لا يتسق مع مفهوم المؤلف الخاطئ الذى يرى أن المصطلح له أكثر من سبعة مفاهيم!! (ص١٠٢،١٠٣).

ولو اطلع على كتابات **"كارل بور"** و**"عبدالله العروى"** لما انتقد تعريف الباحث ، ولتخلى عن اتهامه **"باللامنهجية"** (ص١٠٤).

نفس الشيء يقال عن تعريف "الوسطية" التى رأى المؤلف فيها **نظرة إسلامية جامعة لعناصر الحق والعدل والخير والصواب"** (ص١٠٥) مسقطا بذلك التصورات اللاهوتية على العلم. كذا مصطلح "النص" الذى يرى المؤلف أنه **"مفهوم عربى وإسلامى"** (ص١٠٧)!! ناهيك عن الشطط فى فهم مصطلح "الحاكمية" الذى اعتمد فيه المؤلف تعريف "أبو الأعلى المودودى" (ص١٠٩) الذى عبر فيه عن معطيات سوسيو - سياسية خاصة (ص١١٠)، يعرفها المؤلف الذى طالما مجد "المودودي" فى كتاباته.

وبرغم التعريف الشافى والوافى الذى قدمه الباحث عن مصطلح **"التأويل"** فى معظم كتبه، يتهمه المؤلف بالجهل مدلاً على ذلك بتعريفات تراثية عند "ابن رشد" و"الغزالى" ضاربا صفحا عن حقيقة تطور المفاهيم وتاريخيتها.

إن خطاب المؤلف الناضح "بالأدجلة" و"العلمانية" و"القصور المنهجى" و"نفى الآخر" و"الفقر المعرفى" و"اللاتاريخية"، هو عين الخطاب الأصولى المعاصر. فهل يجوز بعد ذلك أن ينصب نفسه "قاضيا" لمحاكمة "مفكر" مجتهد" إن دعوته الباحث



لمراجعة أفكاره **"التى تجاوزت دائرة ما أجمع عليه المؤمنون بالإسلام"** (ص١١٨)، تحفزنا - بدورنا - إلى دعوة المؤلف لمراجعة أفكاره التى تستمد مرجعيتها من أضابير الكتب الصفراء فى عصور الظلام.

وعلى عادة الأصوليين الذين يتشدقون بحرية الفكر من باب "دس السم فى العسل"؛ يدعو المؤلف الباحث للإفاقة من كابوس "الفكر التغريبي" والعودة إلى طريق "السلف"، مدعما دعوته برواية قصة حياته وتجربة انتمائه إلى الفكر الماركسى، وتوبته عنه، داعيا الله له بالهداية **"وما ذلك على الله بعزيز"** (ص١٢٦).

من جانبنا - بالمثل - لا نتردد فى دعوة المؤلف إلى أن يتخلى عن مقعد "القاضى - الكاهن"، وينصرف إلى البحث والدرس؛ حتى لا يسىء إلى العلم والدين فى آن..!!



تحية

الحنين إلى مروّة

محمود أمين العالم

الزميلات والزملاء الأخوات والإخوة شكرا عميقا لهذه الدعوة الكريمة للمشاركة فى شرف هذا اللقاء الروحى الفكرى الحميم مع الإنسان والمفكر والناقد والمناضل الوطنى والقومى والأممى حسين مروة..

واسمحوا لى أن أقول منذ البداية، إن الحديث عن حسين مروة ، أكبر من أى حديث آخر عن الإضافات التى أضافها حسين مروة إلى حياتنا وفكرنا وثقافتنا، على رفعة هذه الإضافات.

إن هذه الإضافات هى بعض هذا النموذج الإنسانى الباهر، بعض تجسيد لكنوز ملامحه الباطنية الغنية. ولهذا لا تتوهج فى النفس ذكراه حتى استشعر رفيف هذا العطر الإنسانى النادر : عذوبة نفس، وشرف فكر، وسماحة خلق، وجسارة موقف، وطهارة مسلك وأكاد أقول: نبوة مسلك.

ما أكثر ما تساءلت كيف تكاملت هذه السبيكة الذهبية الإنسانية النادرة فى شخص حسين مروة.

وقد تسمح لى معرفتى الحميمة بحسين مروة ، وقراءتى المدمنة لملامح حياته وكتاباته أن أجتهد فى تلمس مصادر هذه الملامح .. وأكاد أجدها دائماً

الكلمة التى ألقاها محمود أمين العالم فى الاحتفال بالذكرى العاشرة لاغتيال الشهيد حسين مروة.

وذلك يوم ١٩٩٧/٢/٢٨ فى الجامعة اللبنانية.

فى رحلات ثلاث له:

أولى هذه الرحلات:

هى رحلة معاناته الفكرية الروحية الأولى من سماوات تراثنا العربى الإسلامى فى أبعاده الدينية الباطنية التى استوعبها استيعابا عميقا حميما، رحلته منها وبها إلى قمم عصرنا الراهن فى مستجداته الفكرية والعلمية التى استوعبها استيعابا عقلانياً عميقا كذلك، وأمتلك أدواتها المنهجية، وتفتح على إمكانيات رؤاها المستقبلية.

أما الرحلة الثانية:

فهى رحلة العودة إلى هذا التراث العربى الإسلامى على أنها لم تكن فى الحق عودة، بقدر ما كانت استعادة عقلانية نقدية لهذا التراث متسلحة بكل ما استوعبه حسين مروة من رؤى وأدوات منهجية علمية عصرية.

بفضل رحلته الأولى استطاع أن يضيف إلى القمم الباردة والآلية فى معارف العصر ومناهجه العلمية والتطبيقية أعماقا إنسانية روحية أخلاقية جمالية ما أكثر ما نفتقدها فى هذه المناهج..

وبفضل رحلته الثانية استطاع أن يضئ سماوات التراث العربى الإسلامى بوعى ناصع بحقيقته السياقية والتاريخية.

ومن هاتين الرحلتين استطاع أن يجدد رؤية الماضى بمستجدات الحاضر، وأن يحرر هذه الرؤية من جمودها السلطوى والعقائدي، وأن يجعل من هذه الرؤية، لا قطيعة معرفية عدمية مع الماضي، وإنما تواصلا تجاوزيا إبداعيا للماضى واستشرافا للمستقبل.

وهكذا، كان من الطبيعى أن تبزغ رحلته الثالثة، رحلة المشاركة فى تجديد الحياة وصناعة المستقبل: رحلة الانتقال من نقد المعرفة إلى نقد الواقع، من أفق النظرية إلى أفق الفعل التغييري، رحلة التفاعل الجدلى الحى المتصل المتشابك بين الذات والموضوع، بين الضرورة والحرية، بين الالتزام والإبداع ، بين الآنى والتاريخي، بين الحقيقة والقيمة بين خصوصية الأنا القومية وكلية الأنا الإنسانية، بين الوطنية والاشتراكية العلمية.

على أن هذه الرحلة الثالثة لم تكن فى أية لحظة من لحظاتها منفصلة عن رحلتيه الأخريين - ولا أقول السابقتين - إنما هى رحلات ثلاث متكاملة متزامنة متسقة متنامية فى رحلة واحدة تشكل ملامح حسين مروة: ناقداً ومفكراً وباحثاً ومناضلاً وسؤالاً قلقاً دائماً، ونموذجاً إنسانياً باهراً.

على أنى أخون فكر حسين مروة ، ومنهجه، بل أخون الحقيقة، إن لم أتبين وراء هذه الرحلات الثلاث ، وراء هذه الشخصية الباهرة، نفحات من جبل لبنان العريق، الذى أبدع الحرف الأول وأبدع العديدين من المفكرين والمبدعين الكبار، الذين صاغوا ومازالوا يصوغون من هذا الحرف آيات من الفنون والمعارف والمواقف الشامخة فى ثقافتنا العربية.

إن حسين مروة ابن مبدع بار لشعبه اللبنانى المبدع.

كان امتداداً مبدعا لما سبقه من إبداع فى النقد الأدبي.

على أنه لم يكن مجرد ناقد أدبي، انتقل بالنقد الأدبى من الرومانسية إلى الواقعية - كما يقول وكما يقال - وإنما استطاع كذلك أن يجعل من النقد الأدبى نقدا للحياة نفسها وتنمية لقيمها المجتمعية والجمالية ولم يكن بواقعيته أسيرا للواقع، بل كان متجاوزاً لتضاريسه الخارجية ، مضيئاً لدفائنه، كاشفا لما هو جوهرى فيه، مبشرا بما هو أعمق وأصدق وأجمل ، مستفيداً من الدراسات والمعارف اللغوية والمنهجية والعلمية الجديدة.

وكان حسين مروة امتداداً مبدعاً لما سبقه من إبداع فى الدراسات التراثية. ولكنه أعاد بناء رؤيتنا للتراث الفلسفي مبرزاً ما فيه من كنوز الفكر المادى الموضوعى الذى طالما غيب ومايزال يغيب عند أغلب من يكتبون عن هذا التراث ، فضلا عن كشفه لحقائق الصراع الطبقى فى قلب التراث الفكرى والأدبى والدينى والثقافى عامة، بغير جمود منهجى أو إيديولوجي.

وعندما أتأمل ما تركه من جهد فكرى عظيم فى مجال هذه الدراسات التراثية وما أثارته وتثيره حتى اليوم من حوارات وخلافات غنية، أشعر بأسى عميق، أن فى حياتنا الثقافية مجلداً ثالثا كتب ولم يكتب بعد. أجهض وهو مازال وعداً فى ذهن صاحبه، اغتالته رصاصة فى موضع إبداعه ، خشية أن يتحول الوعد المبدع إلى أبداع متحقق. نعم .. ما أشد ما أشعر به من أسى عميق فى هذه الحضرة الروحية العقلية مع شهيدنا العظيم حسين مروة ، للغيبة الفادحة لهذا الجزء الثالث من ملحمته التراثية "النزعات المادية فى الفلسفة العربية الإسلامية". أنا لا أقف عند هذا الجزء المفتقد من هذه الملحمة أنا لا أتحدث عن جزء ثالث فى كتاب. وإنما أتحدث عن ركن ثالث فى رؤية شاملة ، فى موقف فكرى مستنير فاعل ، ما أشد ما نفتقده فى رؤية تراثنا الثقافى والنضالى منذ ابن رشد حتى اليوم.

يقول حسين مروة فى نهاية الجزء الثانى من ملحمته: "وبعد نحو قرن من زمن ابن سينا استأنفت هذه الفلسفة فى بلاد المغرب العربى كفاحها المجيد بوجه الإرهاب الفكرى الرجعي، الذى حمل الغزالى رايته بضعة أجيال. وقد تمثل هذا الكفاح بفلسفة ابن رشد والتيار الرشدى التقدمي". ثم توقف الجزء الثانى من الكتاب واعداً بجزء ثالث. ولكن الرصاصة العمياء أوقفت هذه الرحلة الفلسفية التى كانت ستتواصل من فكر ابن رشد إلى فكرنا العربى المعاصر، وهو المرفأ الأخير لهذه الملحمة.

حقا، نستطيع أن نجد صفحات من هذا الجزء الثالث المفتقد فى بعض فصول متفرقة لحسين مروة ، بل هناك من الكتاب والمفكرين العرب - مثل المفكر الحاضر معنا الدكتور طيب تيزنى - من ملأوا فراغ هذا الجزء الثالث باجتهادات مضيئة ، إلا أن واقع الفكر العربى عامة ، منذ ابن رشد حتى عصرنا الراهن، مايزال واقعا

غامضا ، ملتبسا، جريحا، مشتتا، يفتقد الوضوح والطريق والرؤية الشاملة الفاعلة، بل يكاد الكثير مما يكتب لا يخرج عن أن يكون مرثية ليل ثابت سر مدى بلا نجوم ، أو تهويلات ماضوية أصولية أو أكاديمية وصفية ، أو عدمية متجاهلة رافضة ، أكثر من أن تكون مسيرة عقلانية نقدية مناضلة نحو طريق مشمس.

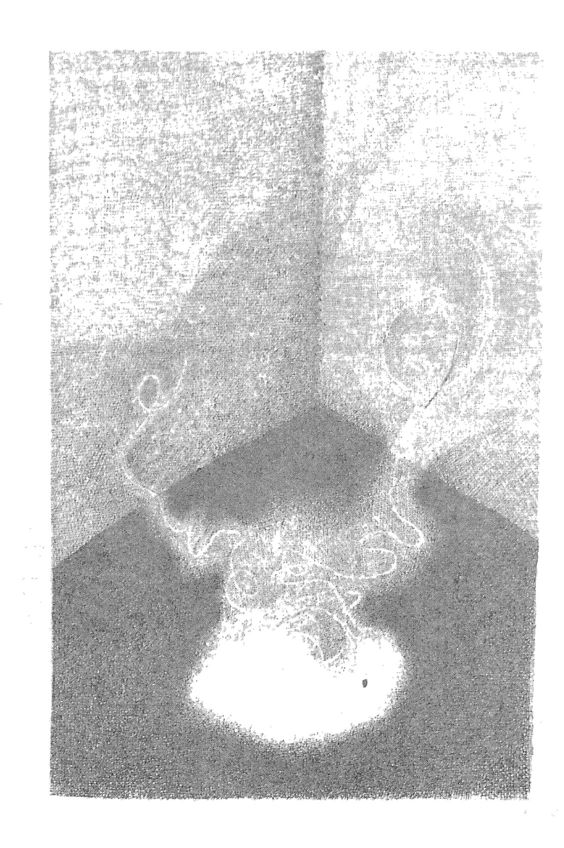
لهذا أقول: إن نحسن كتابة هذا الجزء الثالث المفتقد ، يعنى أن نحسن امتلاك الرؤية الصحيحة لحقيقة واقعنا العربى الراهن، حقيقة عصرنا ، ليس مجرد امتلاك معرفي نظرى مجرد ، وإنما أن نمتلكه امتلاكاً معرفيا نضاليا كذلك.

لهذا افتقد حسين مروة ، وأفتقد بوجه خاص هذا الجزء الثالث من ملحمته الفلسفية الذى لم يكتب بعد كما ينبغى أن يكتب، وهو - فى تقديرى - مهمتنا التاريخية التى ينبغى أن نكرس جهودنا للقيام بها تعميقا وتطويراً لمسيرتنا النهضوية العربية وتكريماً حياً متصلاً لحسين مروة.

كان لقائى الأول بحسين مروة لقاء مفاجأة سعيدة عام ١٩٥٥ فى المقدمة الفنية التى كتبها لكتاب "فى الثقافة المصرية"، الذى جمع فيه د. عبد العظيم أنيس بعض مقالاتنا المشتركة وفى هذه المقدمة استخلص حسين مروة من مصرية العنوان عروبيته، وكشف عما بين الدلالة الواقعية والبنية الجمالية الفنية من تلاحم عضوى به يكون الأدب أدبا.

ثم كان لقائى الحى به عام ١٩٥٦ فى بلودان بسوريا مع رفيق عمره وفكره محمد إبراهيم دكروب . كان اللقاء فى مؤتمر لتأسيس أول اتحاد للأدباء العرب. على أن الطابع الغالب على هذا المؤتمر الأدبى الثقافى كان هو الطابع السياسي. بل إن هذا المؤتمر - برغم ما احتشد به من دراسات أدبية وثقافية عامة - كان بمثابة تعبئة ثقافية معنوية للتصدى لعدوان استعمارى صهيونى متوقع على مصر. وسرعان ما وقع هذا العدوان بالفعل بعد بضعة أسابيع . مازلت أذكر الوجوه الثقافية من مختلف البلاد العرية التى شاركت فى هذا المؤتمر، لعلى أكتفى بذكر طه حسين وميخائيل نعيمة وقسطنطين زريق. ومازلت أذكر البيان الثقافى القومى الذى صدر عن المؤتمر ، داعيا باسم تراثنا الثقافى العريق إلى تعبئة كل قوى الأمة للتصدى للعدوان.

ومنذ ذلك التاريخ، وطوال الخمسينيات والستينيات والسبعينيات وبعض سنوات من الثمانينيات كان اللقاء مع حسين مروة حيثما تكون المعارك، معارك الثقافة، ومعارك النضال القومى والاجتماعى والديمقراطى . كانت أجمل وأنبل وأخصب سنوات العمر والفكر والمودة الإنسانية الصافية الرفيعة..، حتى كانت هذه الرصاصة العمياء.. ومن يومها وحتى هذه اللحظة لم يتوقف إطلاق الرصاص على حسين مروة، على ما يمثله حسين مروة من رؤية ومنهج وموقف ونضال فى سبيل الحق والعدل والحرية والتقدم



والإبداع. بل لعل أمتنا العربية لم تشهد فى تاريخها الحديث لحظة متردية كهذه اللحظة التى نعيشها اليوم، والتى يزداد فيها التمزق القومي، والتخلف الاجتماعى والقيمى والتبعية الاقتصادية والسياسية والثقافية والإعلامية للرأسمالية العالمية، فضلا عن التخاذل أمام العدوانية التوسعية الصهيونية.

بل لعل العالم أجمع - برغم ما حققه من منجزات علمية وتكنولوجية باهرة - قد أخذ يرتد إلى أحط وأبشع وأشرس صور الاستغلال والعدوان والفساد ومافيات المخدرات والجنس وتجارة الأطفال وتلويث البيئة وفقدان المشروعية الدولية وتدنى المبادئ والقيم فى صورة معولمة.

إن الرصاصة التى أطلقت على حسين مروة أصبحت تنهال منذ ذلك الحين على ما حققه نضالنا القومي، وما حققته الحضارة الإنسانية عامة من منجزات ومبادئ وقيم.

على أن هذه الرصاصات، أن تكن قد عطلت - إلى حين - كتابة وممارسة وتحقيق الجزء أو الركن الثالث من أركان المشروع الجديد لخصوصيتنا القومية العربية، وإن تكن قد عطلت - إلى حين - المسيرة الصاعدة لحضارتنا الإنسانية لمصلحة الرأسمالية العالمية الجشعة، فليس ثمة نهاية للتاريخ، ولا نهاية لنضال الشعوب من أجل التجدد والحرية والعدل والتقدم والإبداع.

ولهذا فإننا نلتقى الليلة لا لنحيي ذكرى استشهاد حسين مروة ، بل لنحيي مسيرة حياته وفكره ونضاله التى استطاع أن يصوغ لنا ، لحياتنا ، لثقافتنا ، لنضالنا ، نموذجا إنسانيا باهرا ، نسعى أن نواصل استلهامه ، وتحقيقه وتجديده والإضافة إليه..

تحية مجددة للعالم والمفكر والناقد والمناضل والنموذج الملهم حسين مروة.

وتحية للشعب اللبنانى المجيد الذى أنجب حسين مروة وأنجب العديد من المبدعين الذين أغنوا ويغنون ثقافتنا العربية، وتحية خاصة للجنوب اللبنانى فى نضاله البطولى من أجل هزيمة العدوان والاحتلال الإسرائيلى للجنوب اللبنانى ولتحرير الجولان ومساندة الشعب الفلسطينى فى نضاله من أجل إقامة دولته المستقلة.

وتحية أخيرة للحزب الشيوعى اللبنانى الذى كان ومايزال حضنا أمينا دافئاً لحسين مروة ولتراثه الفكرى والنضالى.

ف

فكر

تراث حسن حنفى وتجديده
(ملاحظات أولية)

د. على مبروك

مع نهاية السبعينيات بدا وكأن ملامح العالم الذى عشناه سابقاً فى الخمسينيات والستينيات تتلاشى أو تكاد، لتأخذ مكانها - وفى مقدمة المشهد - ملامح عالم آخر، لعله بدا ليس غريبا فقط عن العالم السابق، بل ولربما لاح خصماً ونقيضاً. فقد راحت تتصدر المشهد شعارات الإسلام السياسى الذى استهوى أجيالاً من الشباب وجدت فيه الملجأ والملاذ من تناقضات اجتماعية وحضارية حادة اعتصرتها وسحقت، بضراوة، مطامحها وآمالها فى عالم أكثر عدالة وإنسانية، وتوارت إلى الخلف - أو كادت - شعارات الحقبة الناصرية (بمفرداتها القومية) التى رأت فيها الملايين من العرب حلمها فى التحرر والنهضة على مدى العقدين، فبعد أن أهدرت الهزيمة فى العام السابع والستين، وتراجعات ما بعد عبد الناصر، الحلم، فإن الملايين المحبطة قد عادت أدراجها تبحث عن ملاذ.. وفى هذه المرة، كان الإسلام هناك(١).

كان الإسلام هناك تردد أصداؤه "مدافع آيات الله" التى انطلقت تدوى فى إيران معلنة أن الإسلام هو وريث الثورة الوطنية المغدورة (ولابد أن تكون ثورة مصدق فى الذاكرة)، وتعلن عنه رصاصات الإسلاميين فى صدر السادات الذى بدا اخفاقه شاملاً فى الداخل .. حيث لا شيء سوى القمع

والتضييق، وفى الخارج .. حيث الرجل لا يملك إلا التنازل والتفريط، وتؤكد حضوره (أى الإسلام) أعمال الجهاد والشهادة ضد أعداء الأمة الذين أصبح حضورهم مشمولاً ببركات النخب العربية الحاكمة ورعايتها . وهكذا كان الإسلام هناك .. لكن مأزقه الذى تكشف عنه الأدبيات الإسلامية المعاصرة التى تبدو فقيرة وبائسة، أنه كان يعبر – فى الأغلب – عن اليأس من العالم، بأكثر مما كان يعبر عن الوعى به، وهنا فلعل الكثيرين فى العالم العربي، وضمن سياق هذا اليأس، قد اكتشفوا الإسلام كحصن أخير للدفاع عن كيان الأمة فى مواجهة الموجة الإمبريالية الراهنة ، وذلك حين رأوا مناضليهم التقدميين – الذين طالما تحدثوا عن حروب لا تنتهى ضد الإمبريالية من أجل بناء كوميونات الفقراء – ينخدعون ببريق اليافطات الجديدة عن "عالم جديد".

لقد بدا، إذن، أن دورة القرنين من إدعاء النهضة والتحديث فى العالم العربي قد انتهت إلى نقطة الصفر تقريباً، أو على قول "حنفى" "انتهى فجر النهضة العربية الحديثة، ولم نر ضحاها أو ظهرها ، وحل ليلها بسرعة، وسادت روح المحافظة الدينية ، وكأن الصاروخ قد هبط إلى الأرض بمجرد أن ارتفع ، ولم يستطع خرق حجب السماء إلى رحب الفضاء، فظهرت الأصولية الإسلامية على أنها الرصيد التاريخى الوحيد الباقى على مر العصور ، حامى حمى الإسلام ضد الغرب(٢).

ومن هنا بالذات، أعنى من إخفاق الثورة الوطنية، وإنحسار الموجة التقدمية ومن بروز الإسلام كقوة أكثر فعالية وحشداً، بدا لكثيرين أنه لا مستقبل لثورة أو نهضة من خارج الإسلام وتراثه الذى يشكل مخيال الأمة ومخزونها النفسى الذى لا يمكن القفز فوقه، فبرزت ضرورة السعى إلى صياغة الإسلام كإيديولوچية ثورية للشعوب الإسلامية تجعلها قادرة على مواجهة التحديات الرئيسية للعصر، الأمر الذى يعنى أن تبلور "من العقيدة إلى الثورة" كان لازماً، من أجل ثورة تستعصى – إذ تجد ما يؤسسها فى العقيدة – على أى انكسار وتناه.

وهنا فلعله يلزم التنويه بأن "من العقيدة إلى الثورة" قد تبلور – بمجلداته الخمسة – كجزء من المشروع الأشمل عن "التراث والتجديد" الذى يتضمن طموحاً هائلاً إلى إنتاج قراءة واعية، لا بتراث الذات فقط، بل وبتراث الآخر أيضاً. ورغم الوعى بأن موضوع "التراث والتجديد" ليس جديدا(٣)، فإنه يبدو أن سعياً لقراءة التراث بهذا القدر من الشمول والكلية لم يتبلور فى تاريخ الفكر العربي، قبل حنفي.

إذ ظل التراث ، قبلاً ، مجرد ساحة للتفتيت والانتقاء، ولعل هذا التباين إنما يجد تفسيره فى القصد من القراءة فى الحالين، حيث ارتبط تفتيت التراث بخضوعه لتوجيه ضروب من الإيديولوجيا تسقط عليه من خارجه ، بحيث راحت هذه الإيديولوجيات المتعارضة إلى حد

التصادم، تجد فى ذات التراث ما يبرر وجودها ويدعمه. وفى حدود هذا الدور المطلوب من التراث أداءه، فإن أحداً لم يجد أية ضرورة لإنجاز فهم شامل للتراث فى شموله وكليته، واكتفى الجميع بالانتقاء النفعى من التراث، كل حسب موقفه الإيديولوجى ، وفى المقابل فإن السعي، عند حنفى، إلى قراءة التراث فى شموله وكليته إنما ينطلق من أن "تحليل التراث هو فى نفس الوقت تحليل لعقليتنا المعاصرة وبيان أسباب معوقاتها، وتحليل عقليتنا المعاصرة هو فى نفس الوقت تحليل للتراث، لما كان التراث مكوناً رئيسياً فى عقليتنا المعاصرة"

وهكذا تقصد قراءة حنفى إلى تحليل البناء المعاصر لكل من العقل والواقع، وليس تبرير فرض الإيديولوجيات عليهما من الخارج، الأمر الذى فرض عليها الشمول والكلية.

ولعل ثمة تميزاً آخر لقراءة "حنفى" يتأتى من كيفية حضور تراث كل من الذات والآخر فيها. فإذا الغالب على حضور التراث فى فضاء الفكر العربى المعاصر أنه حضور عبر التكرار لا الوعي، وذلك ما يبدو من قراءة السلف (الماضوي) الذى راح يلح على أنه "لايصلح أمر هذه الأمة إلا بما صلح به أولها" (عبر التكرار بالطبع)، وسار معه على نفس الدرب السلفى (الحداثى) الذى ألح فى المقابل على أنه "لايتصور نهضة شرقية ما لم تقم على المبادئ الأوربية" (عبر تكرارها أيضاً)، فإن قراءة حنفى إنما تسعى - على قوله - إلى "إبداع الأنا فى مقابل تقليد الآخر (سواء كان الغرب أو السلف) وإمكانية تحويل الآخر إلى موضوع للعلم بدل أن يكون مصدراً للعلم" الأمر الذى يكشف عن الطموح إلى تجاوز التكرار والإتباع إلى الخلق والإبداع.

وبالرغم من هذا التميز لقراءة حنفى فإنه يبقى أنها تعانى من التضخم فى دور القارئ على حساب المقروء، وعلى النحو الذى يدنو بها من حدود الإسقاط(٥).

فـ "كل قراءه" تبدأ بمعرفة شيء ما، معرفة ما يحتاجه القارئ أولاً. ماذا يريد أن يقرأه فى النص، وماذا يريد النص أن يقول له، فالقارئ هو الذى يقرأ النص وهو الذى يعطيه دلالته"(٦) فالنص القديم عند "حنفى" هو مجرد إطار يعلق عليه أفكاره(٧). وهكذا فإن قضية "التراث والتجديد" إنما تستحيل، ضمن هذه القراءة، إلى مجرد "إعادة تفسير التراث طبقا لحاجات العصر.. (وبحيث يكون) التراث هو الوسيلة، والتجديد هو الغاية"(٨) أو يكون التراث هو (الهامش)، والتجديد هو (المتن) المعلق عليه. والحق أن التراث هو بالفعل مقصود ، لا من أجل ذاته، بل من أجل الذات الراهنة، ولكن تحويله إلي وجود من أجل الذات الراهنة إنما يقتضى سيطرة عليه لا تتحقق إلا عبر إنتاج معرفة علمية به، لا تتجاهل كونه ظاهرة لها وجودها الموضوعى على نحو ما، ولها قوانينها الخاصة. ولعل هذا الإنتاج لمعرفة علمية بالتراث لا يكون ممكناً إلا برده إلى السياقات المعرفية

والتاريخية والإيديولوجية التى نشأ وتطور فيها، وذلك ما تعجز عنه قراءة "حنفى" الفينومينولوچية التى لا تعرف إلا مجرد رده إلى السياق الشعورى للقارئ.

والحق أن ذلك يحيل إلى أن طبيعة الأدوات المنهجية المستخدمة فى قراءة ما، قد تتحول إلى عائق يحول دون إنتاج هذه القراءة. ومن هنا ضرورة أن تسعى أية قراءة للتراث، لا إلى مجرد تحديد إجراءاتها وأدواتها المنهجية فقط، بل وإلى اختبار فعالية هذه الإجراءات بعد التطبيق الفعلي، وذلك للتحقق مما إذا كانت هذه الإجراءات، وما يخايلها من تصورات، قد مكنتها من تحقيق طموحها، أم أنها قد أعاقته.

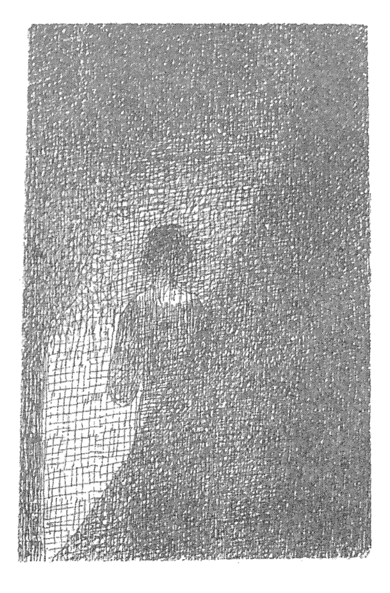
والملاحظ أن العائق الذى تنطوى عليه قراءة "حنفى" - والذى فرضته طبيعة أدواته - إنما يتجلى فى تبنى استراتيجية التحول بالأبنية التراثية من دلالاتها القديمة إلى دلالات أكثر توافقاً مع العصر، تتكشف فى الشعور، ومن دون تفكيك تلك الدلالات القديمة بردها إلى السياق المعرفى والتاريخى الذى أنتجها : فبدا وكأنه (التجاور) بين دلالتين، أو أنه القفز من دلالة (أقدم) إلى أخرى (أحدث)، دون تأسيس لأى منهما فى جملة السياقات التى أنتجتها ، بل فى مجرد الشعور المنتج للدلالة. ولسوء الحظ فإن ذلك هو الثابت الغالب على مشروع "حنفى" للآن، والذى يتكشف - تبعا لذلك - عن حس نبوئى لا تاريخي. ولعل ذلك هو مأزق مشروع "التراث والتجديد"، رغم طموحه الفذ واتساعه غير المسبوق(٩).

وهنا فإنه إذا كان التبلور فى لحظات ومراحل جزئية هو أول ما يلزم قراءة للتراث بهذا الشمول والطموح، فإن "من العقيدة إلى الثورة" قد كان أولى لحظات التحقق، وكان "علم أصول الدين" هو موضوع هذه اللحظة الأولى. "وقد بدأنا بهذا العلم لأنه أول العلوم الإسلامية من حيث الظهور، ومرتبط بالبيئة الإسلامية أشد الارتباط، ولم يخضع لأى أثر خارجى فى نشأته، بل كان الدافع عليه الأحداث السياسية التى زخر بها العالم الإسلامى منذ الفتنة، مما حدا بالبعض إلى اعتبار هذا العلم، الفكر الإسلامى الأصيل"(١٠).

والحق أن العلم - وابتداء من ذلك كله - قد راح يحتل موقعاً مركزياً داخل الثقافة الإسلامية ، بلغ حد إنطوائه على البنية العميقة لخطاب تلك الثقافة (١١) وذلك فى صياغتها الأكمل وتعبيرها الأجلى، ولعل هذا الموقع المركزى للعلم داخل الثقافة يتجلى فى أن العديد من الممارسات الإبداعية فى حقول معرفية أخرى (كالتاريخ والنحو والبلاغة والتفسير والفقه والنقد وغيرها) كانت تتوجه، على الدوام، إلى البحث عن أسانيد نظرية من علم الأصول تؤسس من خلالها قضاياها الخاصة.

ولذلك فإنه لا ينبغى أن يدهش المرء حين يقرأ فى نص نحوى أو بلاغى أو تاريخى عبارات تكاد تكون، وبقاموس مفرداتها ، ترجيعاً حرفياً لمثيلاتها فى علم أصول الدين، حيث أنها البنية تُستعار فى تعبيرها الأجلى. ومن هنا - لا محالة - ما شاع





فى الدرس الراهن ، من لجوء العديد من الباحثين المعاصرين، عند قراءتهم لخطابات نقدية أو بلاغية أو تاريخية أو غيرها عند مؤلفين بعينهم إلى التماس البنية الموجهة لتلك الخطابات مصاغة فى أقصى درجات تماسكها وشمولها فى الحقل المعرفى الخاص بعلم أصـول الدين، وذلك حين بدا أنه يستحيل تماماً، من دون ذلك، إنتاج وعى معرفى متماسك بتلك الخطابات، وهو الأمر الذى يؤكدعلى نحو لاخفاء فيه، على المركزية البنيوية لعلم أصول الدين داخل بناء الثقافة التراثية بأسرها.

ولعل مركزية "العلم" داخل الثقافة التراثية لم تكن هى الباعث فقط على ابتداء مشروع "التراث والتجديد" به ، بل كانت خطورته أيضاً، حيث العلم هو "أخطر العلوم التقليدية على الإطلاق على الإنسان والحياة(١٢). وهنا فإنه إذا كانت مركزية العلم إنما تحيل إلى دوره عند القدماء ، فإن الخطورة هى ما يميز حضوره فى الواقع المعاصر، وذلك من حيث يبدو أن الأزمة الشاملة التى يعانيها الخطاب العربى المعاصر إنما تجد أسسها العميقة فى تجاويف هذا العلم.

فقد اتفق الجميع تقريباً من دارسى الخطاب العربى المعاصر على أن أزمته الحقة إنما تتأتى من الغياب شبه الكامل لمفهومى "الإنسان والتاريخ" عن فضائه. إذ يبدو إن قراءة للخطاب تتكشف عن ذات تحيا خارج أى تاريخ ، وذلك من حيث تكتفى بأن ترى فى تاريخ الآخر (الغربى بالطبع) تاريخاً لها، فتبدو معلقة فى الزمان، لا هى تحيا تاريخها من جهة، ولا هى أهل لأن تحيا تاريخ الآخر من جهة أخرى، حيث التاريخ ليس مجرد التزامن مع الآخر فى لحظة ما، بل هو تراكم للخبرة والتطور لا تستطيع الذات العربية الراهنة إدعاء امتلاكه. إنها عبثاً توحد نفسها مع تاريخ الآخر انطلاقاً من مجرد التزامن معه فى لحظة واحدة، فتسلك مع الحداثة بعقلية "البدوى" الذى يرى فيها مجرد متاع يمكن نقله من سياق إلى آخر ، تماماً كما تنقل الخيمة فى الصحراء من واد إلى آخر، وبما يعنى أنها لا تعرف إلا منطق "الاستعارة" الذى يفترض غياباً للتاريخ واسقاطاً له.

ومن جهة أخرى فإن "حياتنا المعاصرة لم تبن على وجود الإنسان: جامعة الإعداد الكبيرة، مركبات الكتل البشرية ... مجتمعات السلوك الجماعي، إلى آخر ما نعهده من مظاهر فى حياتنا المعاصرة التى يغيب عنها البعد الإنسانى الفردى والتى يكون فيها الإنسان موضع قهر من السلطة والمجتمع والأسرة. فلا مجال للفردية فى سلوكنا العام ، إلا فى حدود شذوذ أو انحراف أو ادعاء أو تقليد. أزمة الإنسان فى عصرنا هى أزمة غياب الإنسان"(١٣).

والملاحظ أن هذا الغياب لكل من الإنسان والتاريخ، يكاد أن يجد ما يؤسسه، على نحو شبه كامل فى علم أصـول الدين، وأعنى من حيث أن اللاتايخية بأسرها إنما تنبنى على تصور للتاريخ يتبلور أساساً فى حقله،

وهو التصور الأشعرى للتاريخ سقوطاً دائماً من الأفضل إلى الأقل فضلاً، وذلك فى سيرورة من التدهور الذى لا يمكن ألبتة رفعه إلا من خلال القفز إلي لحظة نموذجية خارجة (وبما يعنى أنها من طبيعة لا تاريخية). والمهم أن هذا التصور لقهر التدهور فى التاريخ لا يتحقق إلا عبر نموذج مستعار من خارج العملية التاريخية ذاتها، إنما يؤكد على الدور التأسيسى لتصور التاريخ الأشعرى فى بناء الغياب الراهن للتاريخ (أو اللاتاريخية) وذلك من حيث تنطوى هذه اللاتاريخية على نفى الفاعلية عن التاريخ، بالإلحاح على استدعاء نموذج التقدم من خارجه .. أما من السلف (رجوعاً) أو من الغرب (صعوداً)، وفى كل الأحوال عبر القفز والتنكر للتاريخ.

وليس من شك في أن هذا النفى للفاعلية عن التاريخ إنما يرتبط ويحيل، فى آن معاً، إلى نفى الفاعلية عن الإنسان، وذلك من حيث تتضافر الفاعليتان معاً، وتدور الواحدة منهما مع الأخرى وجوداً أو عدماً، حتى ليبدو وكأن نفى الواحدة منهما إنما يؤول إلى نفى الأخرى.

وإذا كان يبدو هكذا أن الجذر الأبعد لمأزق الخطاب المعاصر إنما يختفى فى بناء علم الأصول، فإن ذلك قد اقتضى لا مجرد ابتداء مشروع "التراث والتجديد" بهذا العلم الأكثر خطراً، بل وأن تكون "مهمتنا (مع العلم بالطبع) هى كشف الأستار ، وازاحة الأغلفة، ونزع القشور من أجل رؤية الإنسان حتى ننتقل بحضارتنا من الطور الإلهى القديم إلى طور إنسانى جديد، فبدل أن تكون حضارتنا متمركزة على الله، والإنسان داخل ضمن الأغلاف، تكون متمركزة حول الإنسان، والإنسان خارج عن الأغلاف، وهى مهمة ليست بالسهلة لأنها تبتغى نقل دورة الحضارة من الله إلى الإنسان، وتحويل قطبها من علم الله إلى علم الإنسان، وعلى هذا النحو نقضى على أزمة الإنسان فى عصرنا"(١٤). وإذ التاريخ "لا ينشأ فى حضارة تقوم على شد الوثاق بل على فك الوثاق ، ولا ينشأ فى حضارة إلهية بل فى حضارة إنسانية (١٥) فإن فى القضاء على أزمة الإنسان قضاء على أزمة التاريخ بالطبع.

لقد كان لزاماً إذن ، لا مجرد البدء من علم الأصول، بل وإعادة بنائه على نحو يسمح "بعودة الغائب" أعنى الإنسان والتاريخ ، ومن حسن الحظ أن ذلك قد كان مضمون السعى فى "من العقيدة إلى الثورة".

فالكتاب (أعنى من العقيدة إلى الثورة بالطبع) تنتظمه خمسة مجلدات تنطوى كلها على السعى إلى إعادة بناء كافة موضوعات علم أصول الدين، وذلك على النظام والتربيب الذى استقرت به بنية هذا العلم فى المصنفات الأشعرية المتأخرة.

ورغم إلحاح "حنفي" على أن هذا الاحتفاظ ببنية العلم ونظامه القديم إنما يرتبط بالخوف من أن يتصادم الكتاب - إذا زلزل النظام الذى استقر عليه العلم - مع شعور متلقيه إلا أنه يبدو أن الأمر يتجاوز ذلك إلى

الارتباط بالإطار المنهجي الذى ينتظم الكتاب، بل وحتى المشروع بأسره فيما يبدو (١٦) وخصوصاً ما يحيل إليه هذا الإطار المنهجي من حضور، سبق الإلماح إليه، لآلية التجاور التى تتجلى هنا في تجاور المضمون الإنساني والأكثر تاريخية مع النظام أو الشكل اللاهوتي والأكثر صورية. والمهم أن الكتاب، هكذا، ينبني على الاعتقاد في إمكان الفصل بين الشكل والمضمون في العلم.

ومن هنا ما يلحظه قارؤه من ثبات الشكل القديم للعلم كما هو ، وذلك فيما لو أسقط المرء ما قام به حنفي من إضافة عناوين تجديدية أسفل تلك التى وضعها القدماء لموضوعات العلم، فصار "التوحيد" في التراث هو "الإنسان الكامل" في التجديد فيما أصبح "العدل" كاشفاً عن "الإنسان المتعين" وصارت مسائل النبوة والمعاد دالة على "التاريخ العام" فيما اختصت الأسماء والأحكام والإمامة "بالتاريخ المتعين".

فبدا الكتاب هكذا منقسماً، من حيث نظامه ، قسمة عادلة بين الإنسان وهو موضوع المجلدين الثاني والثالث (والتاريخ (الذى يشغل بالتساوى المجلدين الرابع والخامس)، وذلك فيما يعيد مجلده الأول بناء المقدمات النظرية للعلم. والملاحظ أنه إذا كان التجديد هنا يظهر عنواناً "حداثياً" متوارياً تحت عنوان "تراثي" فإن الأمر سرعان ما ينعكس ، وبحيث تتبدل مواقع "التراث" و"التجديد" في الكتابة نفسها، فتأتى مادة "التجديد" كمتن رئيسي فوق مادة "التراث" التى تستحيل - والحال كذلك - إلى هامش ثانوي.

وبالرغم من أن ذلك يحقق ما سبق أن قرره "حنفي" نفسه من "أن التجديد هو المتن، والتراث هو الهامش". فإنه يكشف من جديد عن هيمنة آلية التجاور التى تتجلى هنا ، لا كنشاط معرفي بل كنمط كتابي. ولعل ذلك يكشف عن سطوة التجاور التى جعلته المحدد لبناء المضمون المعرفي للكتاب من جهة ، ولشكل كتابته من جهة أخري.

وإذا كان ذلك يكشف عن استحالة الفصل بين الشكل والمضمون فيما يتعلق بالكتاب ذاته ، وذلك ابتداء من انبنائهما حسب آلية واحدة هي التجاور، فإنه لابد أن يدفع باتجاه النظر عموماً إلى استحالة فصل الشكل عن المضمون واعتباره شيئاً هامشياً وبلا دلالة، وذلك من حيث تتأكد استحالة فهم أو تفسير النص، أى نص، من دون تحليل لشكله واكتناه دلالته، حتى لقد اندفع واحد من أهم الفلاسفة النقاد (وأعني لوكاتش الذى لا يمكن اعتباره شكلانياً أبدا) إلى اعتبار "الشكل هو العنصر الاجتماعي حقاً في الأدب".

ومن هنا فإن إشكال الشكل في علم الأصول ليس أمراً هامشياً أبداً، بل لعله أكثر جوهرية من المضمون ذاته، وذلك لا لأنه قد انصهر مع المضمون واستحال إلى جزء منه فقط، بل والأهم لأنه يحقق غاية المضمون وقصده على نحو كان يستحيل تماماً من دون هذا الشكل بالذات.

ومن هنا فإن تقويض هذا الشكل

كان مما سيجعل المضمون الجديد للعلم أكثر اتساقاً ومنطقية، بل وأكثر إنتاجاً وفاعلية. إذ رغم أن المضمون، عند حنفى ، قد حقق تقدماً كثيراً فى سبيل الكشف عن (الإنسان) مطموراً فى (الإلهيات) التى نظر إليها المضمون على أنها إنسانيات مقلوبة نشأت عن عجز الإنسان عن تحقيق ذاته فى العالم، وكذلك فى سبيل الكشف عن (التاريخ) مطموراً فى (السمعيات) حيث يكشف عن التاريخ حاضراً بلحظاته الثلاث: الماضى (أو النبوة) والمستقبل (أو المعاد) ، والحاضر (أو الإمامة)، فإنه يبدو أن حدود الشكل قد أعاقت هذا المضمون عن بلوغ غايته، بل لعلها قد ناقضته أحياناً كثيرة. يتجلى ذلك فى أنه إذا كان المضمون قد انبنى - كما سبق الإلماح - على النظر إلى الإلهيات بوصفها إنسانيات مقلوبة، وبما يحيل إلى إن "الإنسان الكامل" هو "الإنسان المتعين" مقلوباً أو أن "التوحيد" هو الذى يتخارج من "العدل" فإن الشكل قد انبنى - فى المقابل - على تخارج الإنسان المتعين من الإنسان الكامل، أو العدل من التوحيد. وهكذا فإن اكتمال تحقيق المضمون لغايته إنما كان يقتضى ضرورة زلزلة النظام أو الشكل القديم للعلم بحيث يتخارج التوحيد من العدل وليس العكس.

وهنا فإن محاولة حنفى لإعادة بناء علم أصول الدين على نحو يتجاوز الأشعرية قد جابهت نفس المعضلة التى سبق أن جابهت محاولة القاضى عبد الجبار، فإذ احتفظت محاولة القاضى فى بنائها للعلم بالشكل المستقر فى النسق الأشعري، واكتف بصب المضمون الاعتزالى فيه (وكان ذلك نتاج الأشعرية الأولى للقاضى)، فإن محاولة حنفى قد حافظت بدورها على الشكل المستقر ذاته ، واجتهدت فى تثويره بمضمون يناسب العصر. لقد بدا إذن أن التماثل بين المحاولتين لافتاً حقاً. بل إن "حنفى" قد راح ينظر إلى محاولته بوصفها تمثل استئنافاً لمحاولة "القاضى" التى لم تعط التوحيد مجرد الأسبقية على العدل من حيث الشكل ، بل وآلت عند أحد تلاميذه (وأعنى النيسابوري) إلى مجرد درس "فى التوحيد" من دون العدل . والحق أنه إذا كان مصير محاولة القاضى عبد الجبار قد ارتبط باتجاه الحضارة الإسلامية آنذاك إلى التمركز حول الله بدلاً من الإنسان، فإن قصد محاولة "حنفى" إعادة توجيه الحضارة نحو التمركز حول الإنسان، لابد أن يدفع من تلاميذه من يلح على تطوير محاولته إلى درس "فى العدل" يتخارج من التوحيد على صعيد الشكل بالذات. إذ الحق أن ثمة مضمونا للشكل فى هذا العلم بالذات.

الهوامش

١ - ولعله لن يكون غريباً - والحال كذلك - أن تصل دورة الإحلال إلى مداها عند بداية التسعينيات .. حيث البعض من عتاة القوميين قد راح يخلع - طائعاً

هذه المرة - رداء قوميته الذى بدا بالياً آنذاك . كان ذلك ما جرى فى "العراق" الذى وجد أن شعاراته القومية الحادة لا تغطيه فى مواجهته مع الغرب فى الخليج فراح يزركش خطابه بشعارات الإسلام السياسى التى ظل لأكثر من ثمانى سنوات يحارب فى مواجهتها حماية لعروش الخليج من خطرها، وكان ذلك عن قناعة بأنها الأكثر قدرة على الحشد والتعبئة فى مواجهة الغرب بالذات.

ومن المفارقات أنه من بين كثيرين التقطوا الإشارة كان قادة التحالف الغربي، الذين اثبتوا للعراقيين أنهم معهم على نفس الموجة تماماً، وأعنى أنهم راحوا يردون للعراقيين عطيتهم، بأن منحوا عمليتهم ضد العراق اسماً رمزياً مشحوناً بدلالات دينية كثيفة هو "المجد للعذراء" مؤكدين للعرب أنه ليس لهم أن يخجلوا من شعاراتهم الدينية.

٢ - حسن حنفي: الدين والثورة فى مصر، حـ٦ "الأصولية الإسلامية" ، (القاهرة: مكتبة مدبولى) دون تاريخ، ص.٢٥.

٣ - فـ "الموضوع ليس جديداً، بل هو ما يتحادث فيه العامة والخاصة، وما تتناوله الجماهير والمثقفون ، ويكاد يجمع الكل على أن هذا موضوع العصر، وأن البداية فى شق طريقه هى سبيل الخلاص. وهو الموضوع الذى بدأه المصلحون الدنيون كما سار فيه بعض الباحثين المعاصرين، ولكن التحليلات كلها إما جزئية ولا تشمل الكل، وإما تكتفى بمجرد التعبير عن الأمانى والنيات الحسنة فى تجديد التراث وإما تعبيرات خطابية وأساليب بيانية تلهب حماس الناس وتعلن عن الكاتب أكثر مما تكشف وإما أسيرة التراث الغربى تجدد من خلاله ، فهو تجديد من خارج التراث وليس من داخله" انظر : حسن حنفى: "التراث والتجديد" (مكتبة الأنجلو المصرية)، القاهرة ١٩٨٧، صـ٣، ص٢٢. ولعل حنفى يكشف فى هذه الفقرة كل عيوب قراءات التراث السابقة عليه.

٤ - حسن حنفي: التراث والتجديد، سبق ذكره ص ١٦.

٥ - ولعل حنفى قد فطن هو نفسه، إلى أن ثمة من قد يرى فى قراءاته إسقاطاً، فراح يميز بين ضربين من الإسقاط، أولهما "لا يؤسس منهجاً ولا يعطى رؤية" وهو الإسقاط من حيث هو إسقاط لهوى أو مصلحة أو صورة ذهنية بيئية هى الذاتية عندما تتوقف عن أداء دورها فى كشف الموضوع. ولكن الذاتية (فى الضرب الثانى من الإسقاط) يمكنها أن تتجه نحو الموضوع وتنيره ، وتحيله إلى معني، وفى هذه الحالة تكون الذاتية أساساً لرؤية، وتكون هى الذاتية المتجردة عن أى هوى أو مصلحة أو صورة ذهنية بيئية" انظر: المصدر السابق ص ٧٧. ولعل هذا التميز يؤكد دعوى "الإسقاط" بأكثر مما يدفعها.

٦ - حسن حنفى : قراءة النص، فى "دراسات فلسفية" (مكتبة الأنجلو المصرية) ، القاهرة ١٩٨٧، ص ٥٤٦.

٧ - وهنا فإنه ليس أمراً شكلياً خالصاً أن ينحو "حنفى" فى "من العقيدة إلى الثورة" مثلاً إلى تعليق أفكاره على نص، لا مكان له عنده إلا فى الهامش.

٨ - حسن حنفى : التراث والتجديد ، سبق ذكره ، ص١١.

٩ - ولعل من حسن الحظ أن مشروع "التراث والتجديد" لم يوضع دفعة واحدة، بل تبقى العديد من لحظاته فى طور

التبلور والتكوين، الأمر الذى يجعل من المراجعة والتطوير لا مجرد إمكانية قائمة ، بل ممارسة تتحقق بالفعل، إذ يحرص "حنفى- مع انبثاق لحظة جديدة من لحظات مشروعه - على ممارسة ضروب معلنة من النقد الذاتى يحقق بها المشروع تطوره.

١٠ - - حسن حنفى: التراث والتجديد، سبق ذكره ص ١٥٠.

١١ - فإذ تكاد هذه الثقافة أن تكون قد تشكلت بأسرها فى فضاء ديني، فإن للمرء أن يتوقع التشكل الأرقى لبنيتها فى نصها الذى يقارب أكثر من غيره تخوم هذا الديني. ولحسن الحظ فإن علم أصول الدين لا يتميز فقط بمقاربته القصوى لتخوم الديني، والتى تؤكدها مجرد تسميته ، بل يتميز - وهو الأهم - بأنه يكاد وحده أن يكون "الإبداع الفلسفى الأصيل للمسلمين" والذى لابد أن يكون - نتيجة لما يرتبط بذلك من طابع تنظيرى - الأكثر قدرة على الصياغة الأكمل لبنية الثقافة بأسرها.

١٢ - حسن حنفى: التراث والتجديد، سبق ذكره ص ١٥٠.

١٣ - حسن حنفى: "لماذا غاب مبحث الإنسان فى تراثنا القديم" ضمن كتاب "دراسات إسلامية"، (القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية)، الطبعة الأولى ١٩٨١، ص٣٩٤.

١٤ - حسن حنفى: لماذا غاب مبحث الإنسان فى تراثنا القديم ضمن كتاب "دراسات إسلامية" سبق ذكره ، ص ٣٩٤.

١٥ - حسن حنفى: لماذا غاب مبحث التاريخ فى تراثنا القديم، ضمن كتاب "دراسات إسلامية" سبق ذكره ص ٤٢٢.

١٦ - إذ الحق أن تصادم الكتاب مع شعور متلقيه إنما يتحقق ابتداء من المضمون الأجرأ الذى يطرحه، وليس يقلل من ذلك أبداً احتفاظ الكتاب بشكل العلم ونظامه القديم، الأمر الذى يعنى أن مسألة "الشكل" إنما تتجاوز "الحرص على المتلقى" إلى منطق المنهج ونظامه. والحق أن إشكال المنهج عند حنفى وغيره يقتضى فحصاً أوسع لا مجال له الآن، وذلك مع الوعى بأن حنفى يتجاوز إلى حد كبير ما يشيع عند غيره من هيمنة المنهج المستعار من الآخر غالباً على "الموضوع" الذى يتلاشى ويصبح عدماً أو يكاد.

ر

رأى

حول جهل المترجمين

د. ماهر شفيق فريد

سأتحدث هنا عن بعض الترجمات الصادرة حديثا عن الهيئة المصرية العامة للكتاب مؤكدا - فى البداية - تقديرى للدور الكبير الذى تلعبه فى ظل انحسار نشاط الترجمة وتضاؤل عائدها المادى والمعنوى . وأسجل دون محاولة للاستقصاء بعض الأخطاء التى وقعت عينى عليها فى هذه الترجمات، والتى تومئ إلى غياب المراجعة والتدقيق.

ترجمت د. لطيفة عاشور الجزء الأول من كتاب الناقد الانجليزى "أرنولد كتل "مدخل إلى الأدب الروائى الانجليزى" تقول فى ترجمتها : "كلما ازداد التخصص فى العمل .. كلما مال الحكام إلى اتباع نظام حياة" (٣٣٢) والصواب حذف "كلما الثانية، وهو خطأ شائع على أقلام الكتاب وألسن المتحدثين. تسمى رواية روبرت لويس ستفنسون "كيد نابد" (ص٧٤) وترجمتها : المختطف، ولها ترجمة سابقة إلى العربية.

تقول "محاميون" (ص١١٥) والصواب : محامون . تقول . "جولندن" القذرة المتواجد بقوة فى أغلب الرواية (ص١٣٥) وقد آن الأوان لإلغاء كلمة "المتواجد" الذميمة هذه، وأن تستبدل بها الكلمة الصحيحة "الموجود" ترسم اسم الناقد الانجليزى هكذا "أدوين موبر" ص (١٥٦) وصواب

نطقه: ميور لم يكن الجيل السابق من أساتذة الأدب الانجليزى - لويس عوض، ومجدى وهبة، ومصطفى بدوى، وفخرى قسطندي، وعلى الراعى وأضرابهم - يرتكب مثل هذه الأخطاء فى حق اللغة العربية.

وترجم أحمد سلامة محمد، بمراجعة د. مرسى سعد الدين، المرشد إلى فن المسرح، للويس فارجاس. يسمى مسرحية يوربديز "باكخاى" (ص٤٦) وترجمتها : عابدات أو تابعات باخوس . يقول :" وهناك ترجمات كثيرة ممتازة متوفرة الآن لهذه المسرحيات" (ص٤٨) والصواب : متوافرة، لا متوفرة. "يسوع نزاريت" (ص٧٥) معناه "يسوع الناصرى" نسبة إلى بلدة الناصرة بفلسطين . مسرحية وبستر "الشيطان الأبيض" (ص١١٣) صوابها: الشيطانة البيضاء، إذ البطولة فيها معقودة لأنثى لا لذكر يسمى الشاعر الفرنسى "الفريد دى فجني" (ص١٦٣) وصواب نقطة: دى ڤينى، إذ أن حرف الجيم فى اسمه صامت لا ينطق . وينطق اسم الكاتب المسرحى "ديون بوسيكو" على أنه : ديون بوسيكولت (ص١٦٧). يتحدث عن "جادج براك" (ص١٧٤) فى مسرحية إبسن "هيدا جابلر" أى "جادج" هذا؟ إنما المقصود القاضى براك. يتحدث عن الكاتب المسرحى الفرنسى إدموند روستاند (ص١٧٨) وصواب نطقه: إدمون روستان، إذ أن حرف الدال الأخير فى كلا الاسمين لا ينطق. يسمى مسرحية تشكوف "العم فانيا" (ص ١٨١) وصوابها "الخال ڤانيا" يسمى مسرحية الكاتب المسرحى الأيرلندى سنج "ديردى صاحب الأحزان" (ص١٨٣) وصوابها: ديردر ذات الأحزان، إذ هى امرأة لا رجل ، وللمسرحية ترجمة عربية . يتحدث عن الكاتب المسرحى الإيرلندى "سين أوكاسى" (ص١٨٣) وصواب نقطة: شون أوكيزي. يقول عن مسرحية لبراندلو. "يفقد سجنور بونزا زوجته" (ص١٨٧) والمقصود : السنيور أو السيد بونزا.

يتحدث عن "جون" فى مسرحية برناردشو "سانت جون" على أنه رجل (ص١٩٧) والمقصود : القديسة چان دارك ، عذراء اللورين. يتحدث عن "سودوم وجومارهي" واسمها بالعربية : سدوم وعمورة ، مدن السهل التى أهلكها الله، بحسب ما تقوله التوراة، لفساد أهلها وانغماسهم فى رذائل اللواط والسحاق. يسمى مسرحية الكاتب المسرحى الفرنسى سبالاكرو "رجل ايراسى المجهول" (ص٢٠٥) والصواب: مجهولة آراسى أو المرأة المجهولة.

يتحدث عن "ليليان هيلمان" ص (٢٠٨) على أنها رجل، وهى كاتبة مسرحية أمريكية.. يسمى مسرحية أوان وإشروود "صعود إلي الطابق الثالث (ص ٢١٥) وصوابها : تسلق ف ٦، وهو اسم جبل . يسمى مسرحية ت.س. إليوت "الكاتب الواثق" (ص٢١٧) والصواب : الموثوق به أو أمين السر. أى جهل وافتقار إلى المعرفة العامة!

وترجمة أحمد شاهين "الرواية اليوم" لمالكولم برادبرى (محرراً). يتحدث عن الشاعر الناقد الانجليزى تي. أى. هيلم (ص٢٥) وصواب نطق

الاسم. هيوم ، إذ اللام فيه تُكتب ولا تنطق . يتحدث عن الفيلسوفة واللاهوية الفرنسية سيمون ڤيل على أنها رجل (ص٢٧).

يقول "على قيد الحياة" (ص٣٠) وهو خطأ شائع لم يكن العقاد العظيم ليتورط فيه، وإنما كان يقول "بقيد" أو "في قيد" الحياة. يقول "الملفت للنظر" (ص٥٣) والصواب: اللافت للنظر . يسمى رواية جويس "يقظة فنجان" ص (٦٧) والصواب مأتم فنجان، يتحدث عن الرواى الانجليزي چورچ ميرديث ص (١٠٤) على أنه امرأة!

وترجم د. أحمد سلامة محمد السيد كتاب "الكاتب الحديث وعالمه" للشاعر والناقد الاسكتلندى ج.س. فريزر في جزءين. في الجزء الأول: يتحدث عن الشاعر الفرنسي "رونسارد" (ص١٧) وصواب نطقه : رونساد، إذ لا تنطق الدال الأخيرة في اسمه. يسمى رواية جويس "في أثر فينجان" (ص٢٤) وسلف القول إن صوابها: مأتم فنجان . يسمى الشاعر الأيرلندية لويس ماكنيس ص (٢٧) وصواب نطقه: لوى. يسمى رواية جورج إليوت "قلب المسير" ص ٣٨ وصوابها : ميدلمارش، إذ هو اسم قرية انجليزية. يسمى قصيدة الشاعر الأيرلندى و.ب ييتس "إيستر" (ص٤٩) ومعناها : عيد الفصح أو القيامة. يسمى مسرحية برنارد شو "العودة إلى مثيو سلاح" (ص٧١) وصواب الاسم : متوشالح، وهو رجل عمر طويلا على ما تقول التوراة. يسمى مسرحية كونجريڤ "الطريق إلى العالم" (ص٧٣) وصوابها : حال الدنيا، ولها ترجمة عربية. يرسم كلمة "تبختر" هكذا : تبخطر (ص٩٢). يقول:

"وبالرغم من أن بلوم اجتماعى إلا أنه يعيش وحيداً (ص١٠٩) والصواب حذف "إلا" وأن يستبدل بها "فإنه" وهو خطأ شائع . يسمى ثلاثا من الكتاب الأخلاقيين الفرنسيين: روشيفوكولد وبرمييير وفوفينارجى (ص١١٦) وصواب نطقهم: لاردشفوكو، لابروبير، ڤوڤنارج.

يتحدث عن أليس في رواية لويس كارول "أليس في بلاد العجائب" على أنها رجل! (ص١٣٤). يسمى رواية الكاتب الانجليزى إيفلين وف (وصواب نطقه:وو، ص ١٥٢):

حظيرة العروس تزار ثانية" وليس في الأمر حظيرة ولا اسطبل وإنما الصواب "إعادة زيارة برايدزهيد" وهو اسم بلدة انجليزية. يسمى أندريه مالرو: مالروكس! (ص١٥٤).

يسمى رواية القاص الانجليزى أنجوس ولسون: "هميلوك وما بعد" (ص١٧٨) والمقصود: الشوكران وما بعده، وهو السم الذى تناوله سقراط طائعا حتى لا يخالف قوانين المدينة. ينطق اسم الأديب الفرنسى أندريه جيد: جايد! (ص١٧٩). يسمى كتاب چورچ أورويل "الطريق إلى جدار من الخيش" (ص١٨٠). أى خيش هذا؟ إنما المقصود : الطريق إلى رصيف ريجان البحري، وهو اسم مكان بانجلترا ، يسمى مسرحية برنارد شو" بيوت الأرامل" :بيوتات عائلة ويداوار! (ص٢٠٧) ينطق اسم الكاتبة دافنى دى

مويه: دى موبير (ص٢١٦) والصواب ألا تنطق الراء فى آخر اسمها.

وفى الجزء الثانى يقول: "فكرته النصف فرنسية" (ص٢١) والصواب : نصف الفرنسية وينطق اسم رنبو: ريمبود (ص٢٣) وفيون: فيلون (ص٢٥)! يسمى قصيدة ت.س. إليوت "رماد الأربعاء" (ص٤٤) وصوابها : أربعاء الرماد، وهو اسم عيد من الأعياد المسيحية. يقول "الصور الشبه الشيطانية" (ص٥٨) والصواب : شبه الشيطانية يسمى قصيدة إديث سيتول "عادات الشاطئ الذهبى" (ص٦٤) وصوابها: ساحل الذهب البلد الافريقي: يتحدث عن الشاعر "وسيتون هاف أودن" (ص٧٧) وصواب نطقه:

وستان هيو أودن . يسمى كتاب أ.أ رتشاردز "النقد العلمى: (ص١٠٤) وصوابه العملى أو التطبيقى. يسمى قصيدة إزرا باوند "هاف سولدين موبرلى" (ص١٠٦) وصواب نطق الاسم الأول: هيو - يقول "لا تنسانى" (ص١١٩) وهو نهى صوابه: لا تنسنى.

ينطق اسم الشاعر الفرنسى بول الوار: الوارد (ص١٣٠). يقول: "ما أصبغ عليها من شكل حازم" (ص١٣٢) يعنى : أسبغ. يسمى الكاتب الانجليزى كينجليك: الملك لاك! (ص ١٥٦). يسمى قصيدة "تنسون" "إنوش آردن" (ص١٦٠) وصواب نطقها : أنوك. يسمى قصيدة الشاعر الميتافيزيقى الانجليزى چون دن "اكستاسى" (ص١٧٨) وترجمتها: النشوة يسمى كتابا للأديب والمصور الانجليزى وندام لويس "العصر ورجل الغريب" (ص١٨١) والصواب الزمن والإنسان الغربى. يسمى كتاب الناقد الانجليزى وليم إميسون" ترجمات من شعر الرعاة" (ص٢١٣) والصواب : صور من الشعر الرعوى. يسمى كتابا للناقد والشاعر الانجليزى چون هيث - ستبنر "البسيط القائم" وصوابه : السهل المظلم.

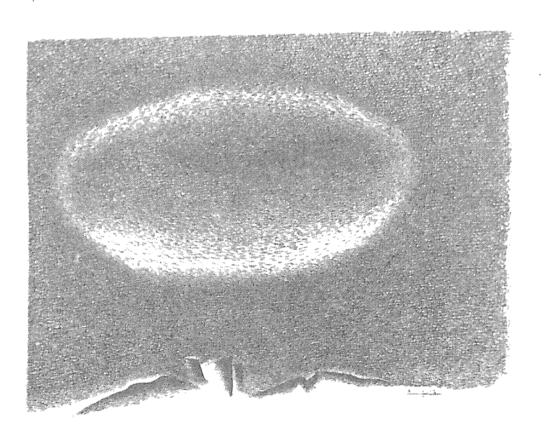
وآخر ترجمة أود أن أشير إليها هى "مجمل تاريخ الأدب الانجليزى" لايڤور إيڤانز من ترجمة د. زاخر غبريال . لنلاحظ - بادئ ذى بدء - أنه قد سبق ترجمة هذا الكتاب تحت عنوان "موجز تاريخ الأدب الانجليزي" ترجمة د. شوقى السكرى ود. عبد الله عبد الحافظ ، مكتبة الأنجلو المصرية، الطبعة الأولى ١٩٥٧ والثانية ١٩٦٠، لا مانع من حيث المبدأ من إعادة ترجمة كتاب مضى على صدوره أكثر من ثلاثين سنة، ونفد من الأسواق. ولكن الدكتور زاخر غبريال يلوح مولعا بترجمة أعمال سبق ترجمتها ترجمة جيدة، وكان أحرى به أن يصرف جهده إلى شيء جديد. لقد ترجم مثلا مسرحية شكسبير "كيل بكيل" وصدرت فى الكويت رغم أن لها ترجمة سابقة بقلم فاروق عبد الوهاب نشرت تحت عنوان "دقة بدقة" فى مجلة "المسرح" فى أيام رشاد رشدى خلال الستينيات. وأعلم أنه ترجم كتاب "الفن والمجتمع عبر التاريخ" لأرنولد هاوزر مع أن له ترجمة ممتازة، لا يعلى عليها، للدكتور فؤاد زكريا بمراجعة أحمد خاكي، صدرت فى جزءين عن دار الكاتب العربى للطباعة والنشر فى ١٩٧٠. إنما

آخذ عليه أنه ترجم نفس الطبعة القديمة من كتاب أيفور - إيفانز التى ترجمها السكرى وعبد الله عبد الحافظ (صدرت أول طبعة انجليزية عام ١٩٤٠ ثم نقحت فى ١٩٦٣ ثم فى ١٩٧٠ ثم فى ١٩٧٦). وكان الأجدر بزاخر غبريال أن يترجم هذه الطبعة الأخيرة حيث أنها منقحة ومزيدة، وتوجد بها مادة لا توجد فى الطبعات السابقة من إضافة الناقد الانجليزى المعاصر برنارد برجونزى.

فى ترجمته للكتاب يقول زاخر غبريال: "ولكن الجراحة البلاستيكية للعلماء (ص١٨) والمقصود: جراحة التجميل. ويقول عن الشاعر الانجليزى چون دن: "وآخر المطاف به أنه أصبح شماسا فى كنيسة القديس بولس (ص٢٨). شماس؟ هذا بخس غليظ من قدر دن، فقد كان عميدا أو كاهنا كبيرا مسئولا عن كاتدرائية القديس بولس، أعظم كاتدرائيات مدينة لندن، لا مجرد شماس مبتدئ. يرسم خطأً أسماء الشعراء هنرى فون وتوماس كارى على أنها "فوجان" و"كارو" (ص٢٩).

يتحدث عن قصائد الإلجن ماربلز! (ص٥٢) والصواب : رخام الجن الموجود بالمتحف البريطانى بلندن، وقد أوحى إلى كيتس بعض قصائده. يسمى محبوبة "كيتس "فانى براون" (ص٥٢) وصواب نطق اسمها : برون . يسمى مسرحية روبرت براوننج "بباتمر": بيباباسى (ص٨٥) ويسمى قصيدة أخرى له "ذابيشوب أودرز هينر توم" (ص٥٨) وترجمتها : الأسقف يأمر بإعداد قبره، ولا أدرى الحكمة فى رسمها على هذا النحو! ينسب "الملاك فى المنزل" (ص٦٤) (وهى بالمناسبة قصيدة لا رواية، كما يتوهم إلى الشاعرة كرستيناروزتى والصواب أنها للشاعر كوفنترى باتمور. يسمى مسرحية توماس أوتواى "فينس پرزرفز" (ص١٠٤) ومعناها : إنقاذ مدينة البندقية. يسمى مسرحية جون جولزورذى "سترايف" (ص١١٢) فهل يعقل أن يجهل أستاذ للأدب الانجليزي، فى مثل خبرة زاخر غبريال وعلمه، أن الكلمة معناها "صراع"؟ يترجم اسم الكاتب المسرحى سان جون إرفن إلى "القديس جون إرفن" ولم يكن الرجل - علم الله - قديسا ولا وليا من أولياء الله الصالحين، وإنما هو بشر خطاء مثلنا جميعاً.

يترجم اسم مسرحية شون أو كيزى إلى "ظل جونمان" (ص١١٣) والصواب ظل مسلح. يتحدث عن "سايرس العظيم" (ص١٢٤) وهو بالعربية ليس سوى صديقنا القديم قورش. يسمى رواية وليم بكفورد "فاسك" (ص١٣٩) وصوابها : الواثق، اسم الخليفة العباسى . يسمى رواية دكنز "دكان الفضولى العتيق" (ص١٤٨) والصواب : محل العاديات القديمة. يسمى رواية ثاكرى "القادمون الجدد" (ص ١٥٢) والصواب: آل نيوكام. يسمى كتاب أ. كنجليك "ايوثن" رواية (ص١٥٣) وهو كتاب فى أدب الرحلات، لا رواية يسمى كتاب شتراوس "ليبان جيزو" (ص١٥٦) والمقصود : حياة يسوع . يسمى رواية أرنولد بنيت "قصة الزوجات القديمة" (ص١٦٧) والأدق :



حكاية الزوجات العجائز.

يرسم اسم فلوبير - وهو أشهر من نار على علم - فلوبرت! (ص١٧٠) يسمى رواية د. هـ. لورنس "عصا هارون": سنارة هارون (ص١٧٤). يسمى رواية أولدس هكسلى "الذين بلاعيون فى جازا" (١٧٦) والمقصود: أعمى فى غزة، وهو شمشون كما وصفه ملتون.

يسمى كتاب اسحق والتون "كومبليت آنجلر" (ص١٨٨) وترجمته: صياد السمك المثالى.

وأغرب هذه الأخطاء طراً أنه يسمى رواية چويس "مأتم فنجان" الفينيقيون يستيقظون! هذه أخطاء عجيبة لا تليق بمترجم شكسبير وكمنجز وروائع الشعر الانجليزى.

نحن نعيش فى عصر جاهل، متدهور. مفتقر إلى تلك الخلفية الثقافية العامة التى بدونها لا يستطيع مترجم أن يؤدى عمله كما ينبغي. ما كان من المقصود أن يقع فى الأخطاء التى أوردتها رجال من طبقة محمد بدران، أو إبراهيم زكى خورشيد، أو مصطفى حبيب، أو فؤاد اندراوس، ولولا وجود محمد عنانى وثلة من أمثاله لفدا مشهد الترجمة فى بلادنا خراباً بلقعاً، يسوء الناظرين.

ش

شعر

وسهروا للأبد

مدحت منير

ناسى اسألك

أنا ناسى كباية الشاى فى الحريق
اسمحى لى أدخل أشيل الورد م
الأوضة
وارجع
بنص كارت المعايدة
للى كانوا ع الشجر
فى يوم الانفجار
وسهروا للأبد

إركنى خشب الأوض ف الذكريات
خبيه مع دمع التوابل
وامسحينى من التراب
جايز ماكونش بعد لحظة فى الكتاب
ولا ع الحبال
جايز ماكونش فى الهدوم
فتشى عن روح قديمة اتشعلقت
ونزلت ع الرخام
وما تهجريش المكان
فى كل متر مربع
ثوانى للأبد
وناسى أسألك
عيونك
ولا صفارة الإنذار
بتخرج م الفصول
وقيامة الدمع فى المغرب
وازاى بتيجى كل يوم
من غير معاد
وتودعيني

للأبد

فى ريح عرابى

امبارح
موقف الحناطير
اندك بالطيران
والشجرة اللى كانت
بتحلى شاى المحطة فى ريح
"عرابى"
وتودع الناس في السفر
سكنتها روح عصفورة
والعربجى كربج ورا
من شطية جابت م الفرس نصين
فما صدق أنه انفك م العريش
وراح على "السلطان حسين"
يطول
ويطول
للقمر
ويلف لإسماعيلية بجناحه الحزين
وصهيله
من ساتر لساتر
يعيط ع الحيطان
ويضحك
للعساكر

اشمعنى محمد الونش؟

اكمنه كان واقف لوحده فى
"استوديو حرارة
والخيل
مطيّر شعره فى ريحة الأيام
وبيحاول ينط من القزاز
ع الفرح الأبيض وأسود؟

ولا عشان المعدية فى ليلة من ذات
الليالى نسيته فى الغرب؟
فتربسوا الباب عليهم
ونام .. لوحده؟

طب مين يربى البط فى الشارع؟
ومين
ينط من الحربى على الأيام السودة؟
لكن باب الأوضة
شايل وحده هدوم الشغل
وبيبص من الشباك الواطى على
الدنيا
ويتأمل
فى الأسفلت

براوز

عصافير المستشفى العام
بتبص على السجادة
وهى بتاخد علقة

فراشات بتعدى الجسر
وتمشى مع شريط القطر
لحد السلك الشايك

وسحابة بتحميهم م الأرواح اللى
بتستنى الحربي
على كوبرى "الفردان"

وكافور

بيحب بيوت الهيشة
وقعوا
من الحيطة
معاه
ع الأرض
وابتدي
شارع
ف الناحية التانية

فى البر التانى

الريحة
كانت بيت خشب
قبل ما تخرج م الفستان
للسهرة
بناها من الشجر والطير
وسقطت م الجنة شوارع شوق

وسمان
خابيناه الأرض
فى ناصية "كسرى"
واقف
فى البر التانى من الفستان

مشغول..
فى طابور الأسرى

دموع العزال

قولى الحقيقة
مش بس المحبة اللى بتوهب طرحها
لله
الجوع بيمنح كل شىء للفاتحين
حتى أسأليهم

وانتى مدينة هربانة مع الموجة من
المالح
بتفتتح الرمال ويا السلام الوطنى
ونشوة الهجانة
وبيوت خشب
وقعت على أطفالها فى الزلزال
وبعد لحظة
هاتكونى غزال
من أخر الباقيين من البركة
وأول طبول الحرب
ودموع العِزال

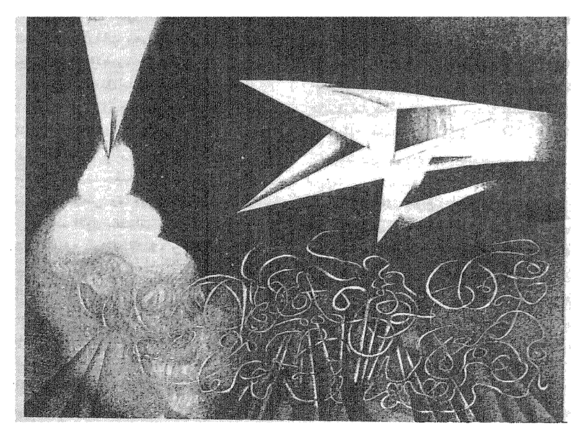
د

الديوان الصغير

ساندير - ستاماتش

هذه اللحظة الرهيبة

(قصائد من كرواتيا)



ترجمة وتقديم:
رفعت سلام

عن «هذه اللحظة الرهيبة»
لا أعرف أحدا.

لكنى أعرف هذه اللحظة الرهيبة، الفاصلة بين الحياة والموت، بين انطلاق الرصاصة وانفجارها فى الجسد، بين انفجار القنبلة وانغراس الشظية فى مكمن الروح. لحظة انقطاع الزمن، أو تناثره شظايا سامة، أو هى - فى الأعمق - لحظة موت الزمن.

ليست لحظة كمية

هى اللحظة التى تختصر اللحظات، والحيوات، والأوقات. وهى اللحظة التى تمنحهم- جميعا- الدلالة الأخيرة، والنهائية.

ليست لحظة، بل أبد. ليست أبداً، بل أبدية.

وهى- فى الوقت نفسه- لحظة اختصار الإنسان إلى الأصلين، الجوهريين، المتناقضين: الوجه الوحشى، والوجه النبيل. هما الوجهان اللذان لم يغيبا حقبة واحدة، على مدى قرون التاريخ الإنسانى؛ وما قبل التاريخ.

يصعد الأول بالخراب والدم والجريمة، فلا يترك خلفه سوى الأشلاء والأنقاض والعار؛ فيصعد الوجه النقيض بالكرامة والفداء والتضحية، ليترك فعل "لا" والنموذج والمجد. وبينهما ميراث طويل من المواجهة، والأسلاف الغابرين. كأنهما قابيل وهابيل، بلا أسطورة.

هما القاتل والشهيد، الجلاد والضحية، الخنجر والدم. بين كل منهما والآخر خيطٌ ممدود، يرتخى إلى حد النسيان، ويتوتر إلى حد الخطر. فإذا ما انقطع انفجرت الجريمة والشهادة معا، وسال الدم.

دمٌ لا تغسله بحار العالم، ولا الأكاذيب والتبريرات. لا تعيده إلى مكمنه الخطب الرنانة، وبلاغة الإدانات الورقية.

دم: وصمة عار

معه، تنسفك أحلام وشهوات وانتظارات وطمأنينة ووعود. تهرق رغبات وإحباطات وأوهام وأفراح صغيرة، لعلها لم تبرح القلب.

لحظةٌ واحدة، خاطفة، يحتل الموت فيها كل شىء، يؤممه، يغتصبه: الوقت، والفضاء، والتاريخ، والذاكرة. لا تفلت منه غير «آآآآآه» طويلة، وبيلة، تشبه برقا من دم.

لكنه برق يضىء ويومىء إلى الطريق الممكن، الوحيد: الرفض والمقاومة. بهما لا يبلغ الاحتلال الروح، وإن امتلك الأرض؛ لا يبلغ المستقبل، وإن امتلك الراهن. يصبح لحظة عابرة، عارضة، بلا جذور، محنة تمتحن الروح فتشعلها، فتحترق الأوراق الصفراء، فيشتد البدن.

والشهداء: نسغ الوطن.

لاالأغانى والأناشيد، لا المراثى والعويل يعرفهم، فى اللحظة الرهيبة، ولا دموع الفجيعة. لا يشبههم شىء، ولا يشبهون. لا ينتظرون. يمضون- بلا ضغينة- كأنبياء مطرودين. يمضون.

لا تأبين.

لا عزاء.

(٢)

اثنان وستون شاعرا وشاعرة فى مواجهة تلك اللحظة الرهيبة، لحظة الحرب. وحرب فظة، إبادية، انفجرت على أطلال دولة يوغسلافيا، المتعددة القوميات والأديان، شنها الصرب-

بأسلحة دولة القوميات السابقة- ضد هذه القوميات نفسها، نحو الهيمنة والتطهير العرقى والدينى، ضد البوسنة وكرواتيا.

شعراء من أجيال وتوجهات فنية متعددة، يمثلون الشعر الكرواتى على امتداد القرن العشرين. أصوات متباينة، متفاوتة، متراوحة تنفجر بالحضور الحى، الصارخ والصاخب، فى تلك "اللحظة"، ضد تلك "اللحظة".

لا متسع لأحد كى يفتش فى الأسباب والملابسات، فى النوايا والأهداف، فى التحالفات والتواطؤات، فى الشعارات والتبريرات الفكرية (سيتسع الوقت لما هو أكثر من ذلك بعد دفن القتلى، والبكاء اللائق بهم).

هو وقت القتل، ورفضه، فى آن. قوى الموت والحياة فى مواجهة مباشرة قاطعة، من المستوى الأولى، عارية من ورقة التوت الوحيدة: هى «رقصة الطغاة، واللصوص، والجنود المدججين»، «هذا النحيب الصامت، الموحش فى وجه المسافات الغائمة»، «طلقات قاتلة تطير خلال الفضاء»، «من كآبة القرون، من ظلامها»،«لكن لاعين كى ترى وتموت من العار»، «وتبقى رائحة الطلقات وراء القتلة»،«والوجود ريح محبوسة فى قبضة يد»، «إنها تلك الأرض الخراب»، «قاذفات القنابل تسرف عشاء الفقراء.. تدس أجسادها المعدنية الحادة فى أسرة العشاق، تستهدف الطفل الوليد بين ساقى أمه لحظة الولادة»، «مخلوقات بدائية من قبل التاريخ تتصافح بالسكاكين»، «أجراس غير مسموعة من أبراج الكنيسة المنهارة»، «وصبى ينظر إلى أطلال مدينته»، ولا يكون أمامنا سوى مواجهة السؤال: «أين- حقا- تبدأ صرخة الطفل/ وإلى أى مدى تصل فى الزمن والفضاء؟ تلك الصرخة التى يفنى - بسببها- الكون كله من الكفران».

لكن خراب البرابرة ليس الوجه الوحيد للوجود؛ هو وجههم، وتحققهم الوجودى؛ لكنه يدفع بالوجه النقيض إلى الصعود من مكمنه: وجه التسامى على الموت والألم، واليقين فى انتصار الحياة.

والمباشرة فى المواجهة الوجودية تفضى - فى غالب الأحيان- إلى المباشرة التعبيرية، وخاصة إذا ما كانت القصيدة "آنية" إلى هذا الحد، مكتوبة تحت القصف ولحظة انطلاق الرصاصة؛ فى هذه اللحظة الفاصلة- قبل أن تستقر فى الجسد - تكتب القصيدة، كصرخة أو آهة ضد الموت والخراب، كإشارة للحضور الإنسانى فى وجه الغياب.

وكومضة الرصاصة، تومض- وسط الصرخات والابتهالات المباشرة- اللفتة الشعرية الجارحة، الخارقة، الخاطفة، لتضىء فداحة الجريمة، وعمق المشهد المأساوى المردوم بالأنقاض والأشلاء. لمحات سيريالية تليق بافتقاد منطقية الحرب وعبثيتها، واكتشافات عابرة للنبل الإنسانى المقصوف بالكراهية والغل، وأسئلة الوجود الجوهرية تشهر حرابها الدامية: ماذا، ولماذا ، وكيف؟

فهل تتسع «اللحظة الرهيبة» للتفتيش عن إجابات شافية؟

وهل تنتظر الإجابة؟

(٢)

لعلها المرة الأولى التى تترجم فيها مختارات من الشعر الكرواتى إلى العربية. وأدرى أن «هذه اللحظة الرهبة» لا تستغرق - بلغة المناطقة- لحظات الشعر الكرواتى جمعاء. فهى- - على خطورتها ودلالاتها المتعددة- «لحظةٌ» واحدة، كأنها مقطع من سياق كامل، لا يغنى المقطع عنه، ولا يستوعب جميع خصائصه، وإن توفر على بعض هذه الخصائص.

بعد واحد، وربما لم يكن محكوما- بالأساس- بمعايير الشعرية، وحدها، بل بمعايير الظرف

غير الشعرى، غير الإنسانى: الحرب. ذلك ما يعنى أن القصائد التالية قد لا تكون- بالضرورة- أفضل قصائد شعرائها (قرأت لدراجوتين تاديانوفيتش قصائد أخرى أكثر فتنة، فى بساطتها العميقة، ورهافتها الشعرية).

لكن البعد الواحد يمكن أن يضىء أبعادا فى راهن الشعر الكرواتي: الملامح العامة للخريطة الشعرية، أجيالا وتيارات وتوجهات وأصواتا.

خطوة أولى فى الطريق لاكتشاف شعرية جديدة لا ندرى عنها شيئا، تضيف إلينا بقدر جهدنا فى ملاحقتها، ودأبنا فى السعى إليها. شعرية تبدو - من الوهلة الأولى، هذه- راسخة، حداثية، مفعمة بالحيوية.

تجربة تفتح أفقا آخر، وأرضاً أخرى: معرفة، وشعراً، وإنسانية. فهل نكتفى بخطوة واحدة، أولى،وأولية؟

هل نسمح للزمن بأن يرمى عليها غبار النسيان؟

ر.س

أدريانا شكونتسا
Adriana SKunca

شاعرة وكاتبة وناقدة فنية. ولدت فى ٩ مارس ١٩٤٤، فى "بيلوفار". درست الأدب المقارن. لها أعمال شعرية متميزة: «بياض حتى السماء»، «ظل الظهيرة القصير»، «أماكن مهجورة»؛ «الجانب الآخر من المرآة»، «جذر وجدار ومرآة». ولها «مختارات من قصائد النثر الكرواتية»، بالإضافة إلى إصدارات فى النقد التشكيلى.

قبور كرواتية

فوق ظلام
كرواتيا
تشرق القُبور
أكداس موطوءة
من المعروف والمجهول
مَمزوجةً بأعشابٍ وعظام

حُراس
المنازل الخاوية

الموتى قناديل
فى طرقٍ مشقوقة

معالم طريق للملائكة

فى تويجات ولقاحات
مرفوعة فوق الأفق
مضاءة بالجمر الحى للصباح

ليلة مقدسة ١٩٩١

إلى «جيليكاتشوراك»

أجراس غير مسموعة من أبراج الكنيسة المنهارة. الضباب يشق طريقه خلال الكنائس المسواة بالأرض:خروف صغير، مذود، راع. الملائكة يزينون أشجار عيد الميلاد المسودة.

ليلة مقدسة. شجيرات زجاجية تقرقع على الطرق الثلجية. الظلام يلتمع.

المقابر مغطاة ببخار جليدى. زهور ثلجية فى نوافذ محترقة. المنازل

الخاوية تلملم أصوات الغائبين.
تهطل الثلوج فى أيدى النسوة العجائز فى الغرف الباردة. تغطى يسوع الطفل.
الموتى قريبون، يكتسون بزينات مظلمة. ومن كل الاتجاهات تسطع النجوم.

إيفو ديكانوفيتش
Ivo Dekanovic

شاعر ومترجم وكاتب. ولد فى ١٢ مارس ١٩٣١ فى زغرب. محام، ومنظر مرموق فى مجال الترجمة. ينشر- بانتظام- مقالات أدبية ودراسات مقارنة. مترجم شهير من الفرنسية والإنجليزية. من بين مجموعاته الشعرية: «بعد قرون كثيرة كثيرة»، «بيان تخريبى»، «من البراءة والضرورة».

طفلة وحيدة مع بكائها

تحت سماء الخريف الكابية
تقف طفلة باكية
وهى تحنى رأسها، وتنظر لأسفل،
عند قدميها، ضائعة.

يداها الصغيرتان الثلجيتان
تتشبثان- فى رعب- بدميتها،
تسأل نفسها- بلا انتهاء- أين ذهبوا
جدها، وجدتها، وأبوها،
أصدقاؤها وجيرانها.
تبكى فى هدوء
بعيدا عن بيتها
المهجور، وربما المحترق أو المدمر،
تستطيع أن ترى بيتها، وساحتها، وحديقتها،
والبيت القديم يناديها بصمته
والكلب المدلل والحيوانات المنزلية
وشجرة الجوز الأليفة جنب البيت،
مهجورين فى مشهد الجريمة،
ينظرون إلى الطفلة بعين دامية،
يتسولون- فى رعب - عونها،
وهى تبكى بلا حيلة
دون أن تدرى ماذا تفعل بنفسها.
أين- حقا- تبدأ صرخة الطفل
وإلى أى مدى تصل فى الزمن والفضاء؟
تلك الصرخة التى يفنى- بسببها-
الكون كله من الكفران.
هذا النحيبُ الصامت،
الموحش فى وجه المسافات الغائمة
الذى تزمجر منه نيران المدفعية
النحيب الصامت أبداً، وإلى الأبد،
الذى يهفو- بلا حيلة- إلى أن يبلغ الفضاء المفتوح
لسلام أخير
يملأ- أكثر فأكثر- السماء الكرواتية،
الخريفية، الكابية.

صبى ينظر إلى أطلال مدينته

حين ينظر حواليه، بالكاد يتعرف
على شارعه، ورصيفه، وأشجاره، ومرجه،
البيوت، والأماكن الخبيئة فى

الساحات،
الأماكن المصممة للعبة «الاستغماية»
فجأة يصبح غريبا حتى على نفسه
ووحيدا بشكل لا يطاق.
والصبى- المستغرق بغرابة فى وحدته،
بسبب هجرانه اللاواعى-
يحاول فى النهاية أن يتحدث
مع هذه الأطلال،
يحاول أن يسمع أية همسة معروفة
لكن ما من شىء يبلغ سمعه
تأثر- فحسب- بالقوة
التى تواصل بها الأطلال البقاء بلا حدود
وهى المهجورة تماما حتى زمن الخواء،
تحيط به فى الشفق، تحرسه
كأنها متأهبة للتصدى لمن يتعرض لها

مرة أخرى، وأخرى
سيرى الصبى
هذه الأطلال فى مواجهته
وأحيانا ماسيكون كئيبا نادما.

جيليكو سابول
Zeljko Sabol

شاعر وناقد. ولد فى ٢٨ نوفمبر ١٩٤١، فى "بيلوفار".
انتحر فى ٥ سبتمبر ١٩٩١، احتجاجا على العدوان الصربى على كرواتيا. كتب العديد من نصوص الأغانى والقصائد الغنائية. له العديد من المجموعات الشعرية التى تتسم بالموسيقية الواضحة: «قليلا قليلا»، «تقابلات»، «أجنحة، أجنحة ثقيلة»، «كل شىء يختبىء فى اسمك».

ظهر بيننا

ظهر بيننا، ذات مساء
مثل جندى خاض مائة حرب،
كرجل منفى.
سنوات طويلة منذ أن فقدنا أثره
اعتقدنا أنه مات، أو أن البحر ابتلعه
فلم يستطع - حتى فى الحلم- أن يعود
رحل بلا إنذار، بلا كلمة
كانت سيجارة تشتعل فى المطفأة
وبعض النبيذ المعتق كان مخزونا فى القبو
كان عارى الرأس، مع ذلك، فى عصفة ريح
أغصان هشة كانت تتكسر كإصبع طفل
والمصابيح كانت أضعف من أن تكشف
أقرب طريق فى الليلة الحالكة
نادراً ما يتذكر أحد، نادرا ما يتذكر أحد.
ظهر بيننا، ذات مساء
مثل جندى خاض مائة حرب،
كرجل منفى.
كان يريد لكل شىء أن يكون كما كان

أن يرى نفس المنضدة فى نفس الغرفة
أن يسمع فى كل مكان أرباب البيوت
ألا يغلق أبداً باب الغرفة.
لكن السيجارة نفدت، والنبيذ انسكب منذ وقت طويل
والعائلة استقرت فى أرجاء العالم
فلم يستطع أن يحادث أحدا
وعلى درجة الباب فى بيته نباتُ القراص وأعشاب شوكية صليب على القبر الذى يرقد فيه المذبوحون والمزقون وعويل بين النجوم.
فى هذه اللحظة بالذات تعرف كلبٌ على الرجل
وأطلق نباحاً وحشياً.
(من سلسلة «فى هذه اللحظة المرعبة» التى نشرت بعد رحيله)

يجيليكوكنيجيفيتش

zeljko knezevi'c

شاعر. ولد فى ١٤ ديسبمر ١٩٤٣، فى "غورنى رايتش". سكرتير رابطة الكتاب الكرواتيين. لا يكتب غير الشعر. له عدد من المجموعات الشعرية المتميزة، من بينها: «مع زماد وورده»، «فلتخرج من جلد ك»، «فى يديك». أحرق الصرب بيت عائلته، واحتلوه.

من كآبة القرون، من ظلامها

من كآبة القرون، من ظلامها
تنبثق عظام شخص ما، تتبعها ديدان ورائحة عفن، فتتبعها الأسقام.
من كآبة القرون، من ظلامها
تنمو الطحالب والخلنج الوفير
وراءهم متراس وصليب،
فى المتراس- كفن.
من كآبة القرون، من ظلامها
أدخل- طريحا فى العراء- أحد النصوص
إلى دفء الهباء.
من كآبة القرون، من ظلامها
يا إلهى، من الظلام
الذى ولدنا فيه
والذى منه نصعدُ إليك
من هناك لينطق بكلمة
من، إن لم يكن الحب
من، إن كان الظلام قد سقط
فى العيون، فى العيون
مفتوحون عن آخرنا
وأنت توصد- بلا تفسير- ما تملك
توصد ما تلمك بإحكام.

فينكوفتسي- نوشتار

٢٧ يناير ١٩٩٢

(١)

فوقنا سماءُ المساء، فنستطيع معها القراءة. إذ ما أغمضت عينى برهة واحدة، إذ ما طردت الطائر الأسود الكبير عن بؤبؤ عينى برهة واحدة، فإننى أرى ظل امرأة عجوز تحول - فى قلب الظلام- شرارة صغيرة إلى نار.

آه، لا، فما من امرأة عجوز ، والنار وهم.

ما الذى أفعله هنا، هل أحلم؟ من الفراغ، من الشفق، تدخل الغيوم إلى النص: «أنا لم أحول الشرارة إلى النار، لقد استخدمتها - فحسب- فى إضاءة جثتى». يا إلهى، فرانز كافكايمر- على ركبتيه- فى الثلوج. يمضى فى الشارع الذى لم يعد- بعد - شارعا، يدخل المكتبة غير الموجودة هناك، ويقبض بيديه الرماد.

أيستطيع أن يرى بقدر عدد الصفحات الأخيرة من الكتب المحترقة، أيستطيع أن يرى بقدر عدد الأجزاء المحترقة التى ماتزال تتساقط منها حروف مشعة، وإشارات ملأى بالوهج، وقطرات لامعةُ سحرية، أيستطيع أن يرى بقدر الكلمات فى سناج الأرفف المحطمة، فى الرماد وتحت ركام الثلوج؟

فوقنا، وعيناى فى انتظار صباح ما، صخرة تتدحرج من التل، «تهوى فادحة فى أيد منتظرة».

(٢)

هناك، فى مناخ من خشخاش، حيث يتعفن خيال مآتة، وحيث تسافر حبة قمح من الأرض الدافئة إلى أعلى السماء لتنضج تحت نجمتها الخصوصية، هناك، هناك فى الشفق حيث ينبثق بيت بلا سقف من جمجمة مفصولة، وحيث الأصابعُ المبتورةُ من الأيدى «تعزفُ بالفؤوس وتلتمعُ- فى النهاية- مثلها»،

تماما هناك، بلا حُب، بلا كلمات، تنمو هناك قصيدتى الأخيرة:

غيمة سوداء على السماء السوداء.

دراغوتين تاديانوفيتش
Dragutin Tadijanovic'

شاعر ومترجم وصحفى. ولد فى ٤ نوفمبر ١٩٠٥، فى "راستوشى" تخرج من كلية الفلسفة بزغرب. شغل العديد من المناصب الأدبية والثقافية الكبرى فى كرواتيا. واحد من أهم شعراء كرواتيا الحديثة: «شمس على الحقول»، «رماد القلب»، «أيام الطفولة»، «حزن الأرض»، «عطلة الحصاد»، «النايات الفضية» (سبع عشرة طبعة)، «صداقة الكلمات»، «الخبز اليومى»، وغيرها. ترجم عن التشيكية (نيزفال)، الفرنسية (فاليرى ، لاريو)، والألمانية (جوته ، هولدرلين، نوفاليست، هاينى)، والسلوفينية . وترجمت له خمس عشرة مجموعة شعرية. شارك فى إصدار مختارات متميزة عديدة من الشعر الكرواتى . منح كثيرا من الجوائز فى بلده والخارج.

على قبر صديقى

إلى ذكرى يوره كاشتلان

أتيت إلى قبرك.
لوحة باسمك. والشمس.
والمحيط كله قبور،
قبور أناس آخرين، بأسماء ناس آخرين.
فكرت: أين أشجار الحور،
حور قصائدك،

كى تصحبك هنا، أيضاً
فى أبديتك المهجورة؟
لكن، تذكرت- بالنسبة للقلب الإنسانى-
يكفيه قليلُ من الحُب،
باقة ورد، كلمة من صديق.
وما أكثرهم، ما أكثر الناس،
فى هذا الزمن الشره، المتعطش للدماء،
الذين لا يملكون شيئا، ولا حتى مجرد قبر.
عدتُ برأسى محنية، أحملق فى التراب.
الأحد ٤ أغسطس ١٩٩١

دوبرافكو هورفاتتش

Dubravko Horvatic'

شاعر ومسرحى وناقد فى الفنون البصرية. ولد فى ٩ فبراير ١٩٣٩ بزغرب. سكرتير ونائب رئيس رابطة الكتاب الكرواتيين. له العديد من الدواوين: «حمى»، «حرب شريرة»، «الصخرة»، «أرض سوداء»، «مواريث»، «هواء مقدس». كما أنه شاعر وقصاص وروائى للأطفال. حائز على جوائز أدبية رفيعة.

رائحة الطلقات

فى شارع خاو، مهجور
تبقى رائحة الطلقات
وراء القتلة
مثل نتن الذئاب
فى الشجيرات النامية التى يمر بها القطيع.
ربما لن أتحصل ابداً
على غرفة بسيطة لنوم بلا أمان
تمزق فيها الأفاعى والكلاب والدبابير
بدنى أشلاء مثل الرصاص
الذى يغوص فى أنسجتى وشرايينى.
فى شارع خاو، مهجور
فى رائحة الطلقات
وفيما أكونُ- ربما- على مرأى من شخص ما
يغمرنى الماضى مثل تاريخ
كتبه مدفع رشاش أسود.

عيون كرواتية

وحده الدخان، والسناج، والزماد، وكيزان ذرة محترقة
وحيوان منهك حتى الموت وسط الصهاريج الحمراء.
الميتة هى- الآن- العروس، التى كنا نجدل لها الغار
وعريسها ميتُ تحت بيت جده المنهار.
وفى الغابة القريبة من القرية يحفرون الآن قبورا عميقة
ويكومون الثياب، والمجوهرات، والعيون الكرواتية.

زفونيمير بينوفيتش

Zvonimir Penovic'

شاعر وكاتب وناقد. ولد فى ٢٤ ديسمبر ١٩٤٨، فى «بوستنى دونى».

درس الهندسة المدنية. يتميز بصوت شعرى خاص فى دواوينه: «ديسمبر»، «اللغويات ترفع عيونها»، «قاع مكتمل»، «نبر قصير». كاتب موهوب لقصص الحيوانات، والقراءة النقدية فى الفن التشكيلى والنقد الأدبى.

فى وضوح الفراغ

عندما تبخر الفجر من بيوتنا،
بدأت الدبابات المعطوبة
فى الهدير، تحاول فلا تستطيع أن تكسرنا

ورائحة التين الجريحة
ممددة فى ظلال الليل. انطلقت المدافع،
نظراتها مظلمة ومجرمة. الليل لهم
ومع الإحساس بالرائحة العفنة لتنفسهم
صر القمر، وتعبت الكلاب من النباح.
وحينما تهطل الطلقات فى عصبية
بعد عثورها على قوة دافعة
أستخرج- على عجل- كلمة هنا، وهناك؛ إلى الأمام
إلى الأمـاام! لأن الصمت الخادع ينتهى،
ولا مفر من نواياهم. ولأن لا أحد
سيعلمهم أن يكونوا آدميين
طالما أن مخزون الشر لا ينفد. لكن العدو
بلا دافع للموقعة الأخيرة
ولا وقت لديه ليكسبها . لهذا حاولوا الاختراق،
وأدركوا أهمية الانتصار:
لأنكم حينما تعرفون ما تريدون، يصبح من السهل
أن تكونوا سادة وحكام أنفسكم.
اصطدمت بغضبتهم اليوم؛ كانت معتادة.
لهذا، فبدون إحجام عن السبيل
الذى يقودُ إلى النصر،
دون رغبة فى لاضياع،
لم أستطع التفكير سوى فى بندقية
على الكتف، والريح فى أذنى.
لأننا مسحوقون بالافتقار إلى الحرية
حتى ونحن نفكر فى العشب.
وحتى الساعات الأخيرة من حياتنا
تظل الحياة مراوغة . والوجود ريحٌ
محبوسة فى قبضة يد، تترك أغلب الناس
بإحساس بالفراغ. لكن. إذ أريد أن أكسو
جراحى بالقصائد، فقد اندفعت إلى الكتابة،
لأن إصبعا مسنونا لا يمكنه أن يكشف
انعدام الوجه لكل إنسان. وأبحث دائما عن فرصة
لأشمر أكمام العزلة.
وإذ أعلم أن الحظ الإنسانى دائما ما يأتى
راكضا، مقطوع الأنفاس
ولايبقى مع الناس إلا بقدر ما يحتاج
لالتقاط أنفاسه.

ابتساماتهم حفر قنابل.
وطيورنا المغردة أخرست، كأنها
أندفنت
لأن الفجر ليس كما كان بالأمس.
أقاليم بكاملها منتفخة بالقذائف
وصراخ وقع خطى الجندى يصل مثل
صقيع
يقضم الأصابع. وفى الأمام،
تهرب الفئران إلى جحورها،
لأن الريح تهز ثقتها مثل غصن.
وبينما يقاتل جنودنا بإباء
يطارد المهاجمون أشياءهم بالكلاب.
فحين لا تعرف قدمٌ إلى أين تذهب،
فإنها تعرج.
وهم ينزون عرقا، سيهجرون بلا
رحمة
ماضيهم. هم- الذين ينفثون الدخان
لأعلى-
ليجعلوا افتقارنا إلى السماء
حقيقة.
بسببهم أخرجنا الصرخات.
مثل يد من أحد الجيوب، مزرقة من
البرد.
لأن أشجار خوخنا التى لم تستطع
الإزهار
تعرف حقيقتهم أيضاً. وسيخجلون
أيضاً
من طلب الغفران من سفائننا فى
الميناء.

ويمضون بلا نوم فى الضباب
منذورين للصقيع.
لأن كل شى يتغير إلا الشر فلا
يُنسى.

لاتنبت أوراق من غصن جاف
ولا يهم كم يكون الربيعِ مطيرا.
غيومٌ، وأمطار، وضبابٌ فى عيوننا.
والطريقِ القويم
مميتٌ، لأنه بلا قيود.

ولا يمكن للغبار أن يستقر على ما
يخلو من القيود.
لكن، نواياكم تتجمد

تصاعد عنتكم إلى السطح مثل
ازدياد المد،
والخراب لا يلقى أى عبء

أنتم، يا من تعوقون أيامنا القادمة،
تقولون
إنها لجريمة ضد العُشب لأنه لا
يستطيع تحسين مزاجكم،

وما سيقوله عنكم سيبدو اتهاما
فادحا
حتى أنه سيكون من الأفضل لو لم
تكونوا هناك،

لأن لا طرق مختصرة فى التعذيب
والمعاناة
عندما يكونون عن استحقاق. ولا
حتى عجلةٌ يمكن أن تدور
على الأرض إن لم تقطع أية مسافة.
وفى الأمام

تهرب الفئران إلى جحورها،
لأن معالم الحرية لا يمكن أن تقتلع.
(الخط الأمامى فى شيبانيك، ١٩٩١)

ماريونارديللي

Mario Nardelli

شاعر وموسيقي. ولد في ٢٠ مايو ١٩٢٧، في «دوبروفنيك»، وتوفي في ١٧ يوليو ١٩٩٣ في زغرب. طاف العالم كقائد لفرقة «دالماتيا» الموسيقية. حائز على جوائز مهرجانات عديدة للجيتار. له ديوان بعنوان «قصائد»، ومؤلفات موسيقية. مؤلف مرموق لموسيقى الأفلام.

مدينتي

تنعكسين في كل نجمة
عدا النجمة الهاوية

عطرك في كل زهرة
عدا الزهرة الذاوية

عنفوانك في كل بحر
عدا بحرٍ بلا أمواج

جمالك في كل أغنية
عدا أغنيةٍ بلا صدى.

ملادين ماكييدو

Malden Machiedo

شاعر ومترجم ومفكر. ولد في ٩ يونيو ١٩٣٨، في زغرب أستاذ الأدب الإيطالي بجامعة زغرب. له عدة مجموعات شعرية، من بينها: "نيازك"، «إلى جانب الدخان»، والبحوث الأكاديمية، والترجمات من الإيطالية: كالفينو، كاتافي، مونتالي، كامبانا. له- أيضاً- العديد من المختارات الشعرية الإيطالية والكرواتية (المترجمة إلى الإيطالية). أستاذ زائر بالجامعات الإيطالية، وعضو بارز بالجمعيات الأدبية بكرواتيا وخارجها.

من كتابات الوظيفة

(كرواتيا ١٩٩١)

دائما يكونُ تهديد الصمت أسوأ

الكراهية لا تنجم عن الاختلاف:
إنها تخلق ذرائعها الخاصة.

لقد أفسدوا آلة الحصاد في الحقل بالطلقات.
أبانا، أهناك إثم أسوأ من ذلك؟
من العبث لأمة مدفوعة إلى الملاجئ
أن تسمع التوقعات بطقسٍ مشمس.

من أفواه أطفال بلدتي: «لاتبكي، ياجدتي.
"جرامبا"- الآن- مع الملائكة.
وأن يموت أفضل من أن يذبحوه!»
يحلم الإنسان بالأفضل، لكن التجربة
دائما ماتنم عن عاقبته الوخيمة له.
فلتمدد الشخص الموجود في "صرخة" مونش(1)،
واسكب عليه اللون الأحمر،
وسيكون لديك كرواتي مقتول في قلب وطنه.

شعبٌ قدم التضحيات بحكم الواجب:
شعبٌ لا يدين، بل يدعو الله.
الناس مقيدون بالكلمات،
أما أوروبا فلا تتقيد- حتى- بقرونها.
مثل طفل صغير، ينطق العالم
أسماء الأماكن الكرواتية.
وهناك؟
الويل لشعب محكوم بالهاجس القبلى.
الويل لشعب لا ينظرُ أبداً إلى نفسه
فى المرآة.
يقول الناس: «مثل حُلم ردئ»،
لكن بعد الاستيقاظ فى الحرب يوماً بعد يوم،
سيكون الأجدر أن نقول:
«مثل واقع ردىء».
بالنسبة لشخص تحطمت سفينته-
بضع رشفات من الحساء، بعدها بعضٌ من النوم؛
بعده- مرة أخرى- بضع رشفات من الحساء،
وبعضٌ من النوم.
قبل أن يشرع فى الكلام.
أرادوا لنا أن نكرههم بأى ثمن
والآن يغوصون فى الطبقات السفلى
من العار.
ربما سيكون لنا أن نبتهج
إذا مانلنا مسماراً من الصليب.
لاتخافوا: فمع ذلك لن نستطيع أن نخسر
سوى حياتنا.

مخربون مسعورون، ذلك هو الشىء الوحيد
الذى سيجرى تذكرهم به.
على الجانب الآخر من أرض الأجداد
ينابيع ماء عذب، صاف، تشبه الحُلم:
ماء «نهر النسيان» أم رسالة سلامٍ شافية؟

ميلينكوير غوفيتش

Miljenko Jergovic'

شاعر وناقد وصحفى. ولد فى ٢٨ مايو ١٩٦٥، فى سراييفو، حيث تخرج من كلية الفلسفة. أحد نقاد السينما والموسيقى الشبان اللامعين. له عدةمجموعات شعرية متميزة، منها: «نقطة مراقبة وارسو»، «هل هناك فى هذه المدينة من يتعلم اليابانية الليلة». له مجموعة قصصية. حائز على عدة جوائز أدبية.

الجحيم

لطيف مع الأطفال.
يحب سلالات الكلاب الكبرى.
يبتسم ابتسامة مديدة- بدقة- أمام الكاميرا.
يشد على الأيدى، كفاه طريتان ودافئتان.
يقبل زوجته على الخد، كل يوم أحد قبل الغداء.
يقبلها فى شفتيها عندما يعود إلى البيت بالزى الرسمى،
«من الميدان» كما تخبر بناته أصدقاءهن فى المدرسة.

رؤساؤه يحبونه لأنه مباشرٌ ومستقيم.
تطوع سبع عشرة مرة للتبرع بالدم (دمه).
أقام الزينات أربعا وعشرين مرة.
يرتب في أناقة زيناته ذات اللون الأحمر والأسود
في الصف الأول – نجوم خماسية
في الصف الثاني– نسور
في الصف الثالث– تيجان ملكية
في الصف الخامس– صلبان معقوفة
محترفٌ ويؤدي واجبه بانضباط.
يطيع الأوامر بلانقاش.
ويصدرُ الأوامر بصوت حاد كالخنجر.
تحت ثوبه الرسمي يرتدي سراويل مدنية.
تحت ثوبه الرسمي يرتدي قلبا ذهبياً.
في قلبه مجموعة من الصور الفوتوغرافية
لزوجته وأطفاله.
في صدره مضخة تعمل بانتظام
سبعون دقة في الدقيقة، خمسٌ وسبعون «في الميدان».
وهو– فوق جثث أعدائه من سن السابعة إلى السابعة والسبعين–
يخطو في شجاعه نحوأغنية شعبية
يخطو في شجاعة نحو مستقبل أفضل
يخطو في شجاعة على سجاجيد أعدائه
يحتسي في شجاعة نبيذ أعدائه
يأكل في شجاعة أطعمة أعدائه
الوطنية
يقول في شجاعة: «كيف لفاشي ميت
أن ينفخ البوق وهو مسحوق تحت الحذاء».

نيكولا مارتيتش
Nikola Martic'

شاعر وصحفي، ولد في ٦ أغسطس ١٩٣٨، في "فيشيتشي". تخرج من كلية الفلسفة بسراييفو. ترتكز تجربته الشعرية على تصوير أسرار الأمل والبقاء. من أعماله الشعرية: «الإشارة»، «الفصل السابع من العام»، «فجر الزمن القديم»، «الجسد والروح»، «الشجرة في منتصف الجسد»، «أين أجنحتي».

شجرة الورد البرية

انظر إلى شجيرة الورد البرية، يابني،
قبل أن نمضي إلى الحرب.
الأرض استقبلت في أمومة
الدم الذي سال
في الليل يتوهج في الأشجار
ويخبر النجوم البعيدة
بأوهى أصوات الصباح،
بأوهى أصوات المساء.
فلتلق نظرة أخرى إلى شجيرة الورد البرية، يا بني،
قل أن تمضي إلى الحرب،
في تلك الرحلة الطويلة.

الزمن الذى تحلم به

الزمن الذى تحلم به قائم هنا،
تخبرنا دموع الأطفال بذلك،
وتخبرنا أغنية العشاق،
استيقظ،
إنه حقا هنا.
لو استدرت لبرهة واحدة
سيكون لك أن ترى وجهه الباسم
كيف يورق- فى الأرض المحترقة- اللبلاب
استيقظ،
إنه حقا هنا.
الموج الذى يدمر كل شىء أمامه،
الموج الذى يقيم مرة أخرى ما دمر،
يلفظ كل شىء إلى أيد لا مرئية،
فاستيقظ،
إنه حقا هنا.

نيكيتسا بيتراك
Nikica Petrak

شاعر ومترجم وصحفى. ولد فى ٣١ أغسطس ١٩٣٩، فى "دونغاريزا". تخرج من قسم الأدب الإنجليزى وتاريخ الفن بكلية الفلسفة بزغرب. صاحب أعمال شعرية بارزة، حائز على عدة جوائز: «كل هذه الأشياء»، «محادثة من الأرواح»، «الخطاب الجاف»، «كتاب صامت». يترجم من الإنجليزية والألمانية، وبالأساس الشعر. نائب رئيس مركز PEN - الكرواتى.

سيرك ستراهمير(٢) المتجول

أعطنى بضع عظام قديمة
كى أصنع غليونا:
فمن خلال العظمة الفائرة يمكنك أن ترى جيداً
ومن خلال العظمة الضيقة يمكنك أن تنفخ جيدا
ومن خلال العظمة الفارغة يمكنك أن تعزف
ضع أيضاً على العربة الكارو
نعشاً، وجذعاً، وكفنا، ورجلاً عجوزاً،
واربط إلى هذه الكومة اللطيفة
حماراً بلا أسنان،
وعليها ضع جرساً، وصليبا وزهوراً،
حتى يمكن أن تسير جيداً.
هيا، يا بنى، قُد الميت
من قرية إلى أخرى،
فلنعمل قليلاً
ونكسب رزقنا.
ماذا يعطون لنا؟ يعطون لنا:
حشائش جافة للحمار
- لعل الحمار ينهق
وحلاً وطينا للآدميين
وحلا وطينا مثل الزيت،
يطش - فى هدوء- ويتعفن
سأجلس فوق ذلك كله،
أضع نفسى فى ثبات إلى جانب الميت
وبعظمة صغيرة أصوغ على عجل
ثلاث أغنيات صغيرة:
الأولى- بجانب شجرة التوت، لعاهرة شابة



الثانية- بجانب الدغل الشائك،
لامرأة عجوز تبكى
الثالثة- لنفسى حتى لا أتجمد من
البرد

صباحٌ قبيح، وليل أكثر قبحاً
(بورفوسيلو، يونيو/ يوليو١٩٩١).

١- إدوار مونش (١٨٦٣-١٩٤٤) رسام نرويجى، أحد رواد المدرسة التعبيرية، من أشهر أعماله لوحة «الصرخة»، حفر.
٢- اسم صربى، ربما كان مستمدا من كلمة «Strah» التى تعنى الخوف.



تحية

عام على رحيل حبيبى

المبدع المتناقض .. والمناضل المشاغب

سنة مضت على رحيل الفنان المبدع والمناضل المشاغب "إميل حبيبى"، ويالها من سنة كبيسة تحولت فيها الأحلام لكوابيس، وابتعدت الآمال التى أخذنا نتشبث بها فى ضياع محدق، ورحنا نشحذ أسلحة الروح للمعركة الجديدة والثقافة التقدمية أولها،

فصحا "إميل حبيبى" من قبره يلقى علينا السلام.

قال "إميل حبيبى": **لو لم تكن الثقافة الفلسطينية تقدمية لعجزت عن مواصلة العيش فى ظل القهر والحصار والتمييز،** وهذا هو بالضبط درس حياته وإبداعه مفكراً ومناضلا وفنانا، استطاع دائما أن يثير الزوابع بروحه الساخرة، وتهكمه اللاذع والحنون، بقدرته المبدعه على أن يرتاد المناطق الشائكة فى التجربة الإنسانية القومية والشخصية ليقدم لنا "**سعيد أبى النحس المتشائل**" الذى سوف يبقى خالدا فى سجل الأدب العالمى شأنه شأن

"دون كيشوت" و"هاملت" وذلك حين تتوفر للبشرية الظروف الملائمة ليكتب المنصفون تاريخا أدبيا حقيقيا لها.

ومثلما فعل مع شخصياته المتناقضة التى تقمصها جميعا ليكتبها أدبا رفيعا، اختار مواقفه اتفاقا واختلافا مع رفاقه وأصدقائه بروح العاشق المتيم الذى يكون حبه هو الحب كاملا وهجره هو الهجر كاملا.

وظلت تقلباته السياسية والروحية تعكس دائماً حقيقته الأصيلة كفنان يتلقى العالم بقلبه وأعصابه.

حين بشر "حبيبى" **بالفكرة الشيوعية التى وهبها** بعض عمره، استطاع أن ينتزعها بجدارة من اليوتوبيا بعيدة المنال ويستنبتها بفرح فى قلب الثقافة العربية، ليجعلها تحط على الأرض طيرا فاتنا كامل الأوصاف أرضيا وليس أرضيا، يكون بيننا وهو يطير وبعيدا عنا وهو على الأرض.

حدث ذلك قبل أن يتعذب "إميل حبيبى" عذابا إضافيا بنار الانهيار العظيم.. وسقوط المنظومة الاشتراكية، فلما أخذ الدخان يحاصره شرع فى تمزيق لعبه كطفل حرون .. واستعذب فعل التمزيق وبكى بحرقة حين رأى نتائجه ونيران الحرائق تلتهم المزق.

إنه الفنان المفكر الجميل الملول المتناقض الذى تلقى روحه علينا السلام ... وتدعونا أن نشدد الكفاح من أجل السلام الحقيقى ومن أجل حياة جديرة بالإنسان..

فسلاما يا أبا سلام.

فريدة النقاش

الفكاهة السوداء

.. أعجبنى فى إميل حبيبى توظيفه التراث الأدبى العربى من الحكى القصصى بفنيه عالية. وكذلك الفكاهة السوداء التى تسود أعماله. خاصة روايته "المتشائل" التى قرأتها وقت صدورها .. عندما كانت القراءة ممكنة.

نجيب محفوظ

من أحاديثه الأدبية

أبو سلام

.. فى سنة ١٩٦٨ وكانت صدمة يونيو طازجة وجرحها عميقا وغائرا – ومازال حتى اليوم – فى هذا العام أصدر رجاء النقاش روايتين قصيرتين من روايات الهلال. الأولى مؤلفة وهى "سداسية الأيام الستة" لمؤلف لم أكن أعرفه وقعها بكفية أبو سلام والثانية نص ترجمه عن الفرنسية المرحوم وحيد النقاش هو "صمت البحر" من تأليف فريكور.

أبو سلام عرفت بعد ذلك أنه إميل

حبيبى.

وقصته البديعة تلك كانت حجر الزاوية فى علاقتى به ككاتب وشكلت البنية الأولى فى مشروعه الروائى. كانت هذه القصة فتحا جديدا فى الكتابة القصصية وقتها . وكانت طاقة نور أثبتت قدرة الفن العظيم على تجاوز المحن.

يوسف القعيد

إلى الحبيب...
إميل حبيبى

يا حبيبى إميل حبيبى

شكرا، إذ أتحت لى إن أزور حيفا أخيراً ولو بهذه الكلمات الحزينة التى أرثيك بها..

شكرا ، إذ أتحت لكلماتى هذه، أن تتنفس ذات الهواء الذى كان يتنفسه الفقيد الحبيب الآخر توفيق زياد.

ما أكثر ما التقيت بكما توأمين عظيمين فكراً ونضالاً، وإبداعاً ، ورؤية إنسانية متفتحة، مفعمة ، بمحبة الحياة والإنسان والتقدم...

على أنى لا استشعر أننى جئت بكلماتى إلى حفل عزاء أو رثاء، وإنما إلى عرس تقدير ومحبة ووفاء.

فمع "إميل" و"توفيق" لا يليق الحزن، وإنما يكون الفرح وتكون البهجة، وبهما يكون الفخر والاعتزاز، نموذجين إنسايتين باهرين. يزداد عطر وجودهما بيننا بمقدار ما تزداد غيبتهما عنا وافتقادنا لهما.

على أنى أعرف ، نعم أعرف كم كان إميل حبيبى حزينا ، فى أواخر أيامه ، دون أن يقلل هذا الحزن من جسارة وصلابة وصدق إيمانه بموقفه الذى أثار عليه الزوابع...

أذكر أنه عندما زارنى فى هذه الأيام فى القاهرة كان بيننا ذات الحديث الذى لم ينقطع أبداً، الذى يجمع بين الاتفاق الأكبر بيينا، فكرا وموقفا ومشاعر ورؤى أدبية وجمالية، والاختلاف فى بعض الاجتهادات التى بدونها لاتكون لإنسانية كل منا ذاتيته الخاصة.

أذكر أننى اختلفت معه عندما قرر أن يتخلى عن عضوية الحزب الشيوعي، ولكنى لم أدرك أبداً من هذا أنه قد تخلى عن شيوعيته الإنسانية الصادقة الواعية.

فمن قال إن الشيوعية محصورة فى حزب؟!

أذكر أنه – بعد أن حدث ما حدث فى الاتحاد السوفيتى – ، أن قال لى فى لقاء، بصوت ما يزال يقطر فى أذنى رفيف عتاب عاشق لمعشوقته: "بقى هيك يعمل فينا حزب الينين"؟ وما كان بهذا يتخلى إميل حبيبى عن تقديره العميق لفكر لينين، وإنما كان مفكرا صريحا غاضبا ناقداً رافضا لما حدث.

وعندما كان يعلن اجتهاده الخاص فى منهج العمل من أجل تحقيق السلام

العادل وإقامة دولة فلسطين المستقلة، ما كان يتخلى عن فلسطينيته ووطنيته، إلا فى نظر هؤلاء الذين لا يرون فى الفعل الفلسطينى والنضال الفلسطينى إلا نصاً واحداً مطلقا مقدساً، نهائياً.

ويعتبرون كل اجتهاد فى إطار هذا النص، وكل تنوّع! ومبادرة في أساليب النضال الفلسطيني، هرطقة وخيانة!

ولأن إميل حبيبى لم يكن مجرد مفكر مناضل ملتزم بفلسطينيته وشيوعيته بل كان كذلك أديبا فنانا مبدعا ، لم يقبل أن يعتقل التزامه داخل إطار محدد مغلق نهائى وخاصة في أساليب العمل ومبادراته المتنوعة.

لقد كان الجانب الأدبى الإبداعى فيه، يجعله أكثر التصاقا بحيوية الواقع وتنوع إمكاناته وأكثر استشرافاً لآفاقه المستقبلية.

على أنه لم يكن رجل تكتيك آنى جزئى بل كان شاعراً إنسانياً متفائلاً – رغم روايته التشاؤلية – يحلم بتحقيق الحلم الكلى المستقبلى فى الواقع المباشر الآنى!...

لست أدافع عن إميل حبيبى مفكرا ومناضلا فلسطينيا شيوعياً، فما أعتقد أنه فى حاجة لمثل هذا الدفاع.

وإنما أدافع عن حق الاختلاف والتنوع والاجتهاد الفكرى والنضالي، دون تكفير أصولى ، دينيا كان هذا التكفير أو وطنيا أو ماركسيا ، فما أجرى أن يلتقى كل الفلسطينيين على اختلاف اجتهاداتهم الفكرية مبادراتهم النضالية فى وحدة عمل مشترك فى مواجهة العدو المشترك وتحقيقا للهدف المشترك دون إقصاء أو تكفير ودون أن يعنى هذا طمساً أو تمييعاً لخلاف فكرى أو اختلاف عملي.

عذرا .. أيها الحبيب إميل حبيبى...

شغلتنا هموم السياسة عن أعظم عطاياك لتراثنا الأدبى العربى وليس الفلسطينى وحده .. فأعمالك مدرسة إبداعية تجمع بين أعرق ما فى تراثنا العربى عامة، وأعرق ما فى تراثنا الشعبى الفلسطينى خاصة. وتضيف رؤية جمالية إنسانية متفتحة عميقة لوجداننا الجمالى العربى.

أيها الحبيب إميل حبيبى ، شكراً لعطاياك التى ماتزال تغنى فكرنا وحياتنا طبت حيا وميتاً يا رفيق.

محمود أمين العالم

م

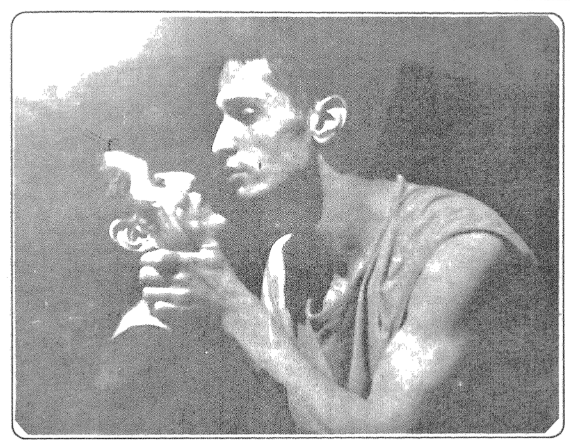
مسرح

فويتسك: الحب موتاً أو الموت حباً

نورا أمين

على مدار شهرين قام مركز الهناجر للفنون بالإعداد لعرض مسرحي راقص تصممه وتخرجه الألمانية إيفا ماريا ـ ليرشبرج تونى التى فازت بجائزة النقد الدولية فى المهرجان التجريبى عام ١٩٨٩ عن عرضها «جلسة سرية»، والتى زارت مصر بعد ذلك بسبع سنوات لتشارك فى ورشة العام الماضى بالمركز نفسه حول نص «فويتسك» لبوشنر. وربما يبدو للبعض أن العرض الذى قدم منذ بضعة أيام بعنوان «فويتسك» أيضا، ماهو إلا استكمال للتجربة الماضية أو استعادة لها على مستوى أعلى، إلا أن «فويتسك» ١٩٩٧ تندرج فى نسق مختلف تماما، فنحن هنا لسنا بصدد ورشة مسرحية ولا محاولة لتكشف المناطق الدرامية الممكن استثمارها فى النص، أو لاكتشاف المهارات الراقصة لدى المشاركين التى تقربهم إلى أسلوب المسرح الراقص، وإنما نحن أمام تصور مكتمل لعرض اختارت مصممته ومخرجته ـ بدعوة من د. هدى وصفى ـ أن تنفذه بعناصر مصرية، وهكذا يتخذ الأمر شكل العرض المحترف الذى يصبح لبروفاته مسار معروف يهدف إلى تقديم العرض بأعلى مستوى من الاتقان، وبما يجسد الرؤية الأساسية له، وذلك خلال أربع جهات إنتاج هى معهد جوته وسفارة النمسا والمجموعة الأوروبية ومركز الهناجر للفنون.

من هنا يكتسب عرض «فويتسك» أهمية خاصة إلى جانب أهميته الفنية، فهو أول

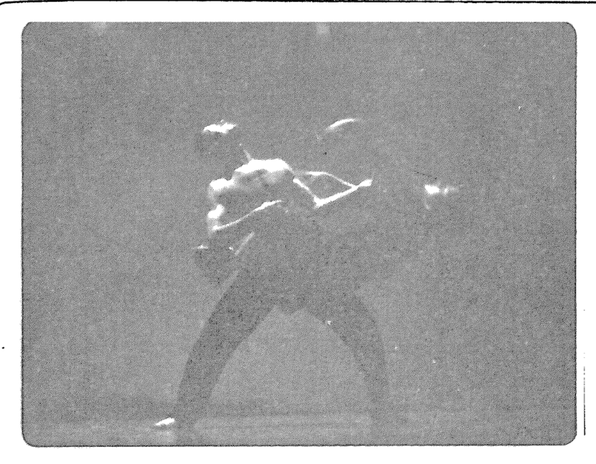


عرض مسرحي راقص ينتمي إلى نوع «المسرح الراقص» يقدمه راقصون مصريون في مصر، وهو ما اقتضى تدريبا مكثفا ومرهقا لمدة تصل إلى سبع ساعات يوميا، كما اقتضى إصرارا وطموحا حقيقيين للوصول إلى هذا المستوى الاحترافي الذي شاهدناه انطلاقا من نقطة تتجاوز الصفر بقليل (لاسيما أن احتراف هؤلاء الراقصين وفترة إعدادهم بدار الأوبرا وفقاً لعملهم بفرقة الرقص المسرحي الحديث لم تتضمن مطلقاً هذا النوع من التكنيك الراقص)، رغم تنوع تيارات «المسرح الراقص» وتعددها (لدرجة أن مصممة شهيرة مثل إيفا ـ ماريا ليرشنبرج ـ قدمت نفسها بعدة تيارات منه مثل «رقص ـ المسرح الراقص»)، إلا أن الأسلوب المطروح هنا، والخاص تحديدا بهذه المصممة، قد أثبت قبولا من نوع خاص لدى المتلقين في الخارج مؤهلا صاحبته لتصبح مديرة للمسرح الراقص بمسرح ولاية تيرول بالنمسا، ولتتولى منصب مصممة الرقص الأولى ومديرة مسرح الدولة بأوجسبورج.

وفي الحقيقة إذا نظرنا إلى هذا العرض من حيث إنه يمثل فن المسرح الراقص، وتحديدا أسلوب إيفا ـ ماريا فيه، لوجدنا أن تميزه يكمن في شقين متلازمين، أحدهما أنه يبدأ بأرضية من أبجدية الحركات الجسدية التي يمكن تشكيلها وصولا إلى تركيبات لا نهائية لتجسيد المعنى، مثلها كمثل أبجدية لغة الحروف، وهو في ذلك قد يستعير حركات من لغة الرقص الحديث، وقد يبدع حركات جديدة

أو ينوع فى حركات أخرى متعارف عليها لتتلاءم معه، لكنه يتجاوز هذه المرحلة حقا نحو تكوين مرجعية خاصة به من الدلالة تقترن بهذه الحركات أو بهذه المفردات الحركية، وتقترن بالتالى بتسلسلها وبطريقة تجميعها وتركيبها، بيد أن هذا التكوين لا يحدث بشكل سابق على العرض، وإنما يكتسب وجوده وشرعيته عندما يكتمل العرض فتكتمل الرؤية واللغة المسرحية وتتحول بدورها - وهنا المفارقة - إلى مادة لغوية راقصة يجوز لمصمم جديد أن يفكك أبجديتها ويعيد تركيبها - أو يستعير منها ما يتوافق وأسلوبه - مسقطا عليها دلالة جديدة وفق النسق الشامل الذى يطرحه. أما الشق الآخر فيتلخص فى قيام العرض على بنية درامية بحتة، فهو لا يقدم لنا لوحات من الرقص الذى هو تشكيل فى الفراغ المسرحى يهدف إلى تحقيق متعة بصرية بالدرجة الأولى خلال الإيفاء بجرعة العين مثلما يحدث فى مسرح الصورة (رغم أن ذلك لا ينفى وجود إيحاءات دلالية تنطوى عليها هذه الصورة بشكل مباشر أو غير مباشر) وحيث تصبح للإضاءة أهمية مطلقة، وإنما هو يقدم لنا تجسيدا لنص درامى هو «فويتسك» لبوشنر، أى أنه يتجاوز عن اللغة الكلامية للنص وحسب، لكنه يعيد تشكيلها أيضا فى لغته الجسدية ليجسد الدراما نفسها وشخوصها وصراعهم ومساره، إنه يجسد مادة النص وليس وسيلته، وخلال نص آخر يوازيه ويتقاطع معه هو نص ينتمى إلى نسق لغوى راقص، من هنا فإن الجرعة الفنية الأساسية المتوجهة نحو المتلقى هى جرعة درامية وشعورية، وهو ما يقتضى وجود راقصين - ممثلين، أو «مؤدين» بالمعنى الشامل للكلمة، حيث يتعين عليهم الرقص والتعبير فى الوقت ذاته - خلال الرقص ووضع الجسد وتفاصيله وتعبيرات الوجه والأطراف - عن سمات الشخوص ودوافعها وطموحاتها وعلاقاتها بالشخوص الأخرى، أى أن أداءهم الراقص ينبغى أن يتجاوز تجسيد الإيقاع والموسيقى وتحقيق الاستعراض فى حد ذاته حتى يصبح جسرا لتوصيل الشخصيات وعالمها وقصتها، فكل من الطريقتين تنتمى إلى مفهوم مختلف للرقص ومسرحه حيث الطريقة الأخيرة تدرجهما فى عالم الدراما بالدرجة الأولى ولاتعز لهما داخل فنون الاستعراض وهى الطريقة التى تقتضى تلازما بين هذين الشقين حيث لا وجود لأحدهما دون الآخر، وحيث الهدف لا يتركز فى إسقاط معنى النص الأصلى على الرقص، أو استعارة بنية هذا الأول، وإنما يتركز فى إيجاد تزاوج حقيقى بين العالمين وتفاعل بينهما.

ولا حاجة بنا إلى الإشارة بضرورة استثمار الخبرة الموجزة لهؤلاء الراقصين المصريين والامتداد بها وتطويرها بوصفها الأرضية الوحيدة المتاحة لتأسيس مسرح راقص مصرى وفق الأسلوب الذى عرضنا له، وربما كان ذلك يعنى رعايتهم ماديا وفنيا داخل مصر خلال فترات تدريبية على مدار العام أو إرسالهم فى بعثات قصيرة المدة إلى الخارج، إلا أن ذلك حتما سيعود بالفائدة على المسرح المصرى نفسه، بل ربما ينجح هذا المسرح فى تحفيز نواحى فى المسرح الدرامى الكلامى مازالت على قدر من الجمود (أهمية التعبير الجسدى وتفاعل جميع أدوات الممثل سويا). وربما أن العرض الذى قدمته إيفا - ماريا فى بداية الشهر الماضى بنفس المسرح بعنوان «كالاس - ماريا» من تصميمها وأدائها وإخراجها كان



أكثر إنسيابية وإتقانا من حيث استيعاب التكنيك وتنفيذه عن «فويتسك» فقد كانت المصممة هي نفسها الراقصة وصاحبة الأسلوب، إلا أنه ينبغى الاعتراف بأن العرض الأخير قد لاقى قبولا جماهيريا أكبر ليس فحسب بسبب بنيته الأكثر درامية (حيث كان العرض الأول صولو مثله كمثل المونودراما وإشكاليتها، وذلك خلال تجسيد حياة مغنية الأوبرا الشهيرة ماريا ـ كالاس) بل بسبب الموضوع نفسه الذى يطرحه، ففويتسك ـ البطل المهزوم الذى يحمل العرض والنص الأصلى اسمه ربما تعويضا عن انهزامه فى الأحداث وتعضيدا لموقفه ـ هو الشاب الحالم المسالم المنزوى الذى لا يستطيع أن يصنع له موقعا فى المجتمع لدرجة أنه لا يمكنه أن يحصل على حب ماري التى يهيم بها، بينما يستحوز عليها دقاق الطبول الذى يتوافق تماما مع المجتمع ومع وحشيته وقوانينه الأشبه بقوانين الغابة حيث الغلبة للأكثر شراسة (حيث الشراسة هى المعنى الوحيد للقوة، وحيث تفيد الشراسة أيضا كحائط دفاع وكساتر للضعف الداخلى وللتشوه الإنسانى، وحيث يعتبر «فويتسك» الوحيد القادر على الحفاظ على قوته الإنسانية الحقيقية، وإن كان ثمنها انكساره اجتماعيا واغتصاب حقه فى الحب). وعلى الرغم من المسار المتوقع للأحداث والذى ينتهى بأن يقتل فويتسك مارى بالخنجر (الذى هو رمز الذكورة بغرض الإحالة إلى أنها سعت إلى حتفها باستسلامها إلى دقاق الطبول بينما النجاة من يد فويتسك ومن الخنجر القاتل

تعني التمرد على قيم المجتمع المزيفة والانتماء إلى الحب الحقيقي) في نص بوشنر، ويقتلها خنقا في عرض إيفا ـ ماريا، فإن الزاوية الجديدة هي زاوية المجموعة التي تجسد كتلة المجتمع المتجانسة والمنمطة حيث يضع المؤدون أقنعة ثابتة وواحدة على وجوههم تعبيرا عن ذلك، وتعبيرا أيضا عن انتفاء تميز فردياتهم وخصوصياتهم وفقدانهم الوجه الإنساني وتحولهم أقنعة جامدة لا تجسد أي عمق أو عواطف، وكذلك تعبر الأقنعة ـ من بين ما تعبر عنه ـ عن القدرة على الزيف والنفاق والتحايل. من هذه الزاوية يتحدد دور دقاق الطبول كبطل مضاد مجسد للمجموعة لاسيما أنه يبزغ بها ومن خلالها بينما فويتسك هو البطل الأساسي ليس بسبب البنية الصراعية وإنما بسبب السعي إلى إحداث توحد بين المتفرج وبينه، ومن هنا يصبح المجتمع بدوره بطلا مضادا أو خصما للمتفرج، فحتى إذا كانت كتلة الجمهور في صالة المسرح هي في شكلها وفي حقيقتها عينة من كتلة المجتمع ككل، إلا أن هذا الموقف يكشف فنيا عن رغبتنا الخاصة في أن نتطابق مع ذاتنا الداخلية المشابهة لفويتسك، في أن نسقط الأقنعة ونتخلى عن دور المجموعة ونتخذ دوره فنمنحه انتصارا إنسانيا حقيقيا، وبدلا من أن نهمشه أو نغتال إنسانيته نتوحد معه توحدنا المأمول مع ذواتنا، إذ أن قوانين الشراسة هي على المدى الطويل قسوة على ممارسيها بإنكارها إنسانيتهم، تلك الإنسانية التي يعتبرها هذا المسرح كنزه الحقيقي على مستويات الموضوع والأسلوب والشكل حيث تتساوى أدوار العناصر المسرحية تقريبا كأدوات بينما تظل للإنسان القيمة المطلقة بكل خلجاته وملكاته، بما نراه على جسده وبما يدور داخله.

وفي الحقيقة أن مجرد استقراء التشكيلات البصرية واختياراتها أيضا في هذا العرض، يجعلنا نضع أيدينا على المستوى الدلالي للنص الذي اختارت المخرجة أن تفجره خلال العرض، ووفقا للبعد الدرامي الذي ينطوي عليه كل من هذه التشكيلات الأشبه بالتجسيد المرئي لعلاقات القوى بين أدوار المسرحية. فعندما يبدأ العرض بفويتسك متكئا إلى الحائط وجالسا القرفصاء (وهو وضع يوحي مبدئيا بالانطواء)، ثم تنزعه المجموعة بوحشية من ركنه منتهكة خصوصيته، بل وإنسانيته، وتتلقفه من أعلى إلى أسفل وتتناول جسده بقسوة كالجوارح التي تسقط على فريسة، وتطرحه أرضا وتجثم عليه كاملة، وتعبث بأجزائه معتدية على هويته الخاصة، ومحيلة إياه إلى أداة صماء، أو إلى مجرد دمية متاحة تتسلى بها ثم تلقيها بعد استنفادها الغرض وتبحث عن أخرى، تكون تركيبة علاقات القوى قد تأسست بهذا الشكل. وعلى الرغم من أن شخصية فويتسك عند بوشنر هي شخصية جندي يعاني القسوة والقهر، إلا أن الشكل الذي يتم به استخدام الإيقاع العسكري مثلا، وتشكيل الصف العسكري، في أحد مشاهد العرض يصنع أفقا جديدا لمعنى ما هو عسكري، إنه الأفق المجازي الذي يجعل المجتمع كله يبدو كما لو كان كتيبة عسكرية تمارس قهرا أشمل على هذا الجندي، لاسيما إذا لاحظنا أن المجموعة هي نفسها التي تؤدي دور الجنود لكن بعد خلع الأقنعة، وكأن أفراد هذا المجتمع الذي

أمامنا ماهم إلا عناصر متخفية لعالم عسكرى لا يعرف الرحمة ولا يتقن إلا منطق القتال، وهو عالم لا يقتصر على الجيش فحسب، وإن كان هذا الأخير هو المحل الأمثل الذى يمكن فيه خلع الأقنعة.. ومع تصاعد أحداث العرض وصولا إلى نهايته نجد أنفسنا أمام ذلك التكوين المزدوج الذى يصنعه جسدا فويتسك ومارى على مقدمة خشبة المسرح، فبعد أن يقتلها ذلك الأول انتقاما لخيانتها له، يحدث تشكيل جسدى لهما أشبه بصورة الاستلقاء فوق الأمواج، وهو ما يستثمر حدثا أخيرا فى النص عندما يبتلع الماء فويتسك منهيا حياته، ونجد أن إحلال جثة مارى محل الماء تشكيليا يمنحها وضعا جسديا أشبه بشكل الموجة يعبر عن رغبة فى إحداث ترادف بينها وبين ما تحل محله، أى الماء وسيلة موت فويتسك، وبما أن مجرد قيام فويتسك بقتل حبيبته التى لم تمنحه نفسها حقا ولم تتوافق مع مفهومه الرومانسى للحب وللاحتواء (وهو ما نستقرؤه فى إيماءاتها وتعبيرات وجهها فى مشهديهما الثنائيين الأولين عندما لا تتفاعل مع الحركات الجسدية التى يدعوها لمشاركته فيها، ولا تستجيب لها وإن نفذتها، بل توحى بعدم تواصلها مع رغبته فى صياغة علاقة حب مبنية على التعاطف والتضامن والاحتواء الأمومى المنعكس فى طبيعة ما يسعى إليه من تكوينات، فهى تسعى إلى الشهوانية الخالصة التى تتيح لدقاق الطبول الاستحواذ عليها ببساطة ثم إلقاءها مباشرة كمجرد دمية أخرى) يعنى بالنسبة إليه دربا من دروب الانتحار فإن هذا الامتزاج بين جسديهما غير المتاح إلا خلال الموت وبه، ذلك الذى يتيح توحدهما للمرة الأولى سويا ومعه، إذ أنه يقع خارج حدود المجتمع، مما يعنى اقتصار هذا التوحد بينهما على كونه توحدا مع طرف ثالث هو الموت. هو فى الوقت نفسه تحقق لشكل الاحتواء الذى كان يريده فويتسك، فبعد أن يعلو جسده فوق جثتها كمن يعلو موجة، يتحرك ملتصقا بها فى وضع قريب إلى الوضع الجنينى للاحتواء حيث يحرك هو ذراعها ويلفها حوله مجسدا هذا التشكيل وكأن ما يحدث فى تلك اللحظة هو احتواء الماء له وغرقه فيه، أى احتواء جثة مارى له وغرقه فيها كى يرسيان سويا فى القاع، فقد كانت رغبته فيها من البدء هى سبب وشكل وهدف للقائه حتفه، وهكذا يبدو جسدها أكثر حنوا فى الموت منه فى الحياة، فتتحقق غاية البطل لكن بشكل معكوس حيث يغرق فيها وفى موتها وكأنه أماتها حبا أو أحبها موتا، ويصبح الموت الوسيلة الوحيدة لتحقيق الحب، وفقا لمدلول التشكيل البصرى الذى يختتم العرض، يصبح الموت وسيلة لما يناقضه: الحياة.



تحية

ليلى وسؤال الحرية فى "الباب المفتوح"

فيحاء عبد الهادى

أقدم قراءة لرواية "الباب المفتوح":

إلى التى فتحت وعينا منذ الطفولة على فعل التحرر الحقيقى وأعطتنا ثمار تجربة حيرت عقولنا. أعطت من شجاعتها وجرأتها على الصدق والمواجهة ما نعتز به وسنعتز به الى الأبد/ الى التى فتحت الأسئلة وكسرت قداسة الاجابات الجاهزة واليقين المطلق ومقولات التحرر الزائفة.

الى د. لطيفة الزيات/ الأخت/ ورفيقة النضال الصعب/ نضال تحرر الذات وتحرر الإرادة وتحرر الوطن.

تقدم لنا رواية" الباب المفتوح" نموذج المرأة/ الانسان/ شريك الرجل/ صانعة الأحداث/ البطل الانسان وليس البطل/ الوهم/ الخارق.

يتقدم الراوى ليقدم الأحداث إلينا من خلال الصورة السردية وليس من خلال الصورة الوصفية، مما يعطى الرواية حيوية وتجديدا. تبدأ الصورة بالحدث العام، الهم العام، الزمن: ٢١ فبراير ١٩٤٦ الساعة السابعة. المكان: ميدان الإسماعيلية، وما حدث فى الميدان من اشتباك بين الشعب والإنجليز. لا يغيب الحدث العام طيلة الرواية، اذ أن الزمن يمتد ما بين ١٩٤٦ حتى ١٩٥٦ سنة العدوان الثلاثى على مصر.

ومن خلال المنظور الموضوعى،

منظور الراوى، تنفتح عين الكاميرا ونتعرف على ليلى، الشخصية الرئيسية فى الرواية، ومن خلال الشخصية الرئيسية نتعرف على الحدث تدريجيا.

تتقدم إلينا ليلى من خلال تفاعلها مع الأحداث العامة ومن خلال تفاعلها مع ما يمر بها من أحداث خاصة.

تتطور الشخصية بما يتسق مع بنائها الذاتى، وبطريقة طبيعية مقنعة تكبر ابنة الاحدى عشر عاما، لتجد نفسها حائرة ما بين المبادئ التى عرفتها عن طريق أخيها وما بين الأصول التى تدعوها أسرتها الى الالتزام بها، وما بين كونها إنسانا حرا يستطيع أن يعبر عن شعوره وما بين كونها فتاة عليها واجب الالتزام بالدور الأزلى المرسوم لها من قبل المجتمع.

وتوضع الفتاة/ الشابة فى موضوع الاختبار فى لحظات حاسمة معينة دون أن تؤهل لذلك.

وتجد نفسها مضطرة للاختيار. يخرج الشعب كله فى مظاهرة، وتخرج فتيات مدرستها ليعبرن عن شعورهن ضد الإنجليز، وتجد نفسها مدفوعة للخروج معهن قبل أن تحسم أمرها تماما. وحين تندمج مع الجموع تنسى نفسها وخوفها من العتاب والعقاب الذى يمكن أن تواجهه من الأسرة.

وتجد نفسها وتنصهر فى كل. كل الى الأمام يدفعها. كل يحيطها ويحميها. وانطلقت تهتف بصوت غير صوتها، صوت وحد كيانها وكيان الكل.

نلاحظ أن الانتقال من مكان الى مكان يصاحبه تحول فى الشخصية، اذ بينما يتسع مجال التعبير فى المدرسة والشارع والحياة العامة يضيق التعبير بين جدران البيت.

تعود ليلى الى الحيرة والشك داخل الجدران المغلقة، اذ تجد كيانها قد عاد مرة اخرى إلى الانكماش حين يصطدم بسوء الفهم والعقاب ثمنا لتعبيرها الحر عن نفسها.

ينسجم هذا الموقف مع بناء الشخصية وظروفها الاجتماعية ورؤية المؤلفة لضرورة تطوير الشخصية تطويرا طبيعيا. وهنا الفارق فى بصيرة المؤلفة الثاقبة التى افتقدها الفيلم (الذى يحمل نفس عنوان الرواية، من إخراج: هنرى بركات) حين عقد المخرج البطولة لليلى منذ اللحظة الأولى فى الفيلم.

ومن خلال الجدران المغلقة/ البيت تحاول ليلى أن تجد نفسها فتلجأ الى عالمها الداخلى/ حجرتها كى تمارس فيها حريتها، عالمها الرائع، تلجأ الى الحلم، حلم اليقظة حينا والحلم خلال النوم حينا آخر.

وتستخدم المؤلفة الحلم عنصرا فنيا يحقق الرؤية المستقبلية ويعبر عن حالات السيلان المستمر والديمومة والترابط الدينامى التى أكثر ما تكون فى النوم والأحلام والتخيلات. ولكى لا تفكر أحيانا تلجأ الى الحلم كما فعلت حين أرادت الا تفكر فى موضوع دولت هانم.

ويقترن حلم ليلى بالواقع، ترى ما لا تريد رؤيتة على أرض الواقع، ترى الأسود مجسدا للشر، وترى الأبيض



بتجلياته مجسدا للجمال والحب والخير.

الحديقة، الزهور، الأشجار، الياسمين، ذراع طفلها البيضاء تحول الابن الى رجل، شعاع من نور يلمع فى الأفق البعيد. حين تشتد الريح كأنما سوط مسلط على الحديقة، على الزهور البيضاء الجميلة، تتمايل الزهور، تفسح له الطريق، وتعود أطول وأجمل وأكثر اعتدادا، حتى الظلمة لم تستطع أن تغرقها، شقتها الأغصان المتوجة بالبياض وكأنها تباشير الصبح تبدد الظلام. اندحرت العاصفة وساد السكون.

لكن اندحار العاصفة وتباشير الصبح التى تبدد الظلام لم تكن الا أملا لا يمكن تحقيقه ما دامت محاطة بمجموعة من الشخصيات السلبية المعيقة التى تتحكم فى مصيرها، إذ سرعان ما تكون لها الغلبة، تدخل وباشارة آمرة تحرق الأزهار وتحول الزهور الى رماد.

تستيقظ ليلى مذعورة وهى تعانى شعورا بالاختناق.

ونلاحظ التحول فى الشعور وفى الشخصية حين الانتقال من مكان الى مكان وحين تنفتح ليلى على الأحداث الساخنة، اذ حين تفتح الراديو على الأحداث المشتعلة التى تشغل الشعب وتشغل البلد ينفتح الباب على مصراعيه ولا تعود ليلى الى الحلم.

لم تحلم ليلى هذه الليلة" ليلة الغاء معاهدة ٣٦" كان كل جزء من جسمها ينبض بالحياة وقضت ليلتها ساهرة وهى مستلقية على ظهرها وكأنها تنتظر شيئا.

ما بين الباب المفتوح والالتحام بهموم الجماعة والباب المغلق والعزلة عن هموم الجماعة ترتبك البطلة، لا تتطور فى خط مستقيم بل يتعرج الخط وتنمو البطلة مع الصراع وفى شبكة العلاقات الاجتماعية.

تجد نفسها وتحتار ثم تقرر وتعود الى الحيرة الى أن تصل الى الجذر والى أساس الوعى فتختار اختيارا حرا واعيا، تمسك ارادتها بنفسها، وتقرر مصيرها دون رضوخ ودون تبعية. تدرك أن الحياة لا تنتهى مع انتهاء تجربة معينة فى الحياة وأن عليها أن تبحث عن الأعماق لا القشور وأنها جزء من كل فى عملية التغيير.

يتسع المنظور مع اتساع المكان المحدد ويضيق المنظور مع ضيق المكان.

حين تخرج ليلى الى الحياة العامة وتشتبك همومها مع هموم الوطن ينتج هذا الخروج إشكالياته الخاصة التى كان عليها أن تواجهها وأن تناضل من أجل تثبيتها، كانت تعلم أن هذا الخروج لن يرضى عائلتها، احتمت بمحمود، شقيقها، وبامكانية الاستناد اليه، لكن محمود زاد فى حيرتها ولم يعطها جوابا شافيا لأسئلتها، ازدادت حيرتها، وأغلقت بابها. وحين جاء عصام وفتح الباب وطمأنها، أحست بالحب والحنان والمشاركة، وفتحت نافذتها المغلقة واعتقدت أنها وجدت نفسها فيمن تحب، لكنها تصطدم مرة أخرى وتعود الى الحيرة حين تتعرض لاختبار هذا الحب، تتبين هشاشته وتفقد إيمانها بكل شىء فتغلق الأبواب

والنوافذ ولا تسمح لحب أن يتسلل الى كيانها، كان هذا فى اللحظة ذاتها التى واجهت فيها حبا حقيقيا دخل حياتها" كان حسين المناضل الثورى، صديق محمود، الذى يجد ذاته بين جموع المناضلين" لكنها أصرت على تجاهله واقناع نفسها بفشل تجربة الحب وبوجوب الاهتمام بالدراسة وبالأصول المرعية كما يريد أهلها.

تدخل الجامعة وتهتم بعالمها الداخلى، بدراستها، وتقبل الزواج من الدكتور رمزى، الذى يمثل المعرفة المطلقة. والاجابات الجاهزة والأصول المرعية والذى يكمل صورة الأب والأم متفوقا عليهم بذكائه الحاد وصرامته ومركزه العلمى، ويختلط الأمر على ليلى بداية لكنها تكتشف الكذبة الكبرى التى أعمتها عن رؤية الواقع المتحرك والحب الحقيقى والأمل فى غد تصنعه هى لا يمليه أحد عليها ولا يستخدمها أحد لتحقيقه.

تحس بالقيد يخنقها، فترمى هذا القيد بعد رحلة وعى واختبار لمشاعرها، وتختار الحرية بعد بحث مضن عنها. تلك الحرية الموجودة فى أعماقها والموجودة بين جموع تسعى للتحرر وتناضل من أجل التغيير.

كان اختبار الإرادة وكان عليها أن تجتاز اختبارات عديدة حتى تصل إلى طريق ثابت لا يثنيها عنه والد أو ولد، صديق أو حبيب.

وكما أعطتها حركة الجماعة ثقه بنفسها وبصوتها الخاص الذى انطلق ملتحما مع الأصوات الأخرى حين خرجت ضمن مظاهرة بشكل عفوى، أعطاها خروجها الثانى خفة ونشاطا وحيوية جعلها تنطلق وتنصهر فى الكل، جعلها تحس بالانتماء و الاعتداد والثقة. رمت قيدها وخرجت الى بور سعيد والتحقت بالمقاومة هناك (وحين اندلعت النار فى معسكر الانجليز خيل الى أن قبسا من النور قد ملأ قلبى وكيانى) ويختلط الحب الخاص بالحب العام، يختلط حبها لحسين بحبها للحرية والوطن الحر.

نصاحب ليلى فى رحلة خروجها ودخولها، ما بين الباب المفتوح والباب المغلق، وما بين الباب المفتوح أول الرواية" وبينه فى نهايتها يتبدى سؤال الحرية، سؤال التطور والوعى المنبثق من حياة الشخصية الداخلية وطبيعة بنائها، دون خطابات وادعاءات، لا نحس الأحداث خارج المكان أو الزمان اذ تنمو الشخصيات داخل زمانها ومكانها.

لا نجد أمامنا مقولات تحرر بل فعل تحرر، تتحرر المرأة/ البطل الرئيسى فى الرواية، وتجد جوابا لسؤالها وحيرتها بعد رحلة بحث طويلة عن ذاتها وبعد أن تمر بمراحل اختبار الإرادة التى لا تنجح فيها منذ البداية.

تتعثر وتقف، تقف وتتعثر حتى تقف أطول مما هى وأقوى، تخرج من الدائرة الضيقة الى الدنيا الواسعة، وما من أحد يستطيع أن يوقفها.

وحين تواجه حسين تواجهه بندية لا بتبعية، وتردد باقتناع وثبات أنها ليست النهاية أيضاً. فكل يقين يحتاج الى نضال وكل بداية تحتاج بداية أخرى ولا نتائج ونهايات مقفلة.

ن

نقد

قراءة فى مجموعة البساطى:"ساعة مغرب":

فخ التواصل

د. سيد محمد السيد قطب
كلية الألسن

١- قليل من الضوء:

هو سارد .. لا تلهيه حداثة عن عشق المسرود الموروث .. عشق الحدوته. ولا تستهلكه الحكاية فيتناسى تشكيل الخطاب.

هو قاص.. يكاد يكون مهندسا سرديا(١).. يصمم عالمه مراعيا الامكانات الجمالية لتقنيات التواصل عبر الجنس الأدبى الذى يبدع فيه ذاته.. ويسجل به كلمته.. ويبحث فيه عن هويته.. واعيا بكل عنصر سردى.. مدركا علاقة العناصر الرابطة بينها.. منفذا بناء النص بدقة محكمة.. ليقع المتلقى فى فخ التواصل مع هذا البناء الذى لا يعلن عن مقصديته بسهولة.. وكأن العالم الفنى موازٍ للعالم الكونى علنيا أن نسير فى دروبه متأملين.. باحثين عن شخصية من أقامه.. وحكمته من إنشائه على هذا النحو.. وكلمته التى يقولها بالفعل الإبداعى .. نشقى باحثين عن المقصدية الغامضة.. الواضحة.. المتجلية.. لكنها لا تبوح بسرها.. لأنها تعشق عاشق النص.

قليل هو الضوء (٢) الذى يشعه محمد البساطى حول المغزى الدلالى لعالمه السردى.. فهو يدرك أن المعنى اكتشاف ذاتى نابع من الذات الفردية المنسوجة بخيوط الذات الجمعية.معادلة صعبة لكنها حقيقة..

وكأنه يصطاد مستقبل خطابه.. ينصب له الشرك الجمالى فى "ساعة مغرب"(٣).. هو شرك لا فكاك منه إلا باستعادة العلاقات البنائية من شبكة النسيج النصى وصولا إلى خلاص ربما يكشف شيئا.. ليكون الخروج فى الفخ السردى درسا معرفيا خاصا.. وتجربة تسمو بالرصيد الإبداعى.. تجربة متعددة الأبعاد.. مرسل ورسالة ومستقبل وسياق من الخبرات هى محطات فى طريق فهم المعنى.

٢- على هامش البحيرة:

فى «ساعة مغرب» يخرج محمد البساطى من "البحيرة"(٤).. حاملا بعض الصخب ليوزعه فى سبع عشرة قصة قصيرة.

لنستدعى سريعا "صخب البحيرة" حيث كانت الدلالة السردية الكلية تتخذ من علاقة ثنائية بين (البحيرة/ البحر) موضوعا دراميا يتشخص فيه الرمز المكانى بطلا محوريا يتواصل مستغلا ثنائية لغوية هى (المؤنث/ المذكر) لينتهى الخطاب السردى بانفصال ظاهرى بين العالمين.. عالم البحيرة وعالم البحر بفعل السد الإنسانى العلمى، بينما يظل التواصل قائما فى الأعماق، بحكم أن منطق العلاقة بين المؤنث والمذكر يستعصى على الانفصال، لذلك شخص المؤلف فى البحيرة رمزاً دلاليا للعالم.. الأرض .. التجربة الإنسانية فى حين كان البحر دالا تتجمع فيه سمات المطلق.. المجهول .. الغامض(٥).

لقد استطاع "البساطى" أن يجعل بحيرته معادلا للتجربة الإنسانية.. كما فعل "نجيب محفوظ" بالحارة القديمة الصغيرة.. وكما فعل من بعده مع اختلاف دلالية وتقنيات بنائية إدوار الخراط وإبراهيم عبد المجيد بالإسكندرية.. لذلك لانتوقع أن يخرج البساطى من البحيرة تاركا هذه الخصوبة الدلالية، وإنما نتوقع- وهذا ماحدث- أن يستغل أديبنا هذا المعادل فيضيف إلى بحيرته عمقا، ويزيد لوحتها اتساعا بألوان ذات أبعاد جديدة.

إن البساطى فى "ساعة مغرب" يجول بحرية حول بحيرته الأثيرة.. يلتقط من فضائها المغمور نماذج شخصياته المجسدة لقضيته المحورية.. قضية التواصل.

تبدأ "ساعة مغرب" بقصة "أبا الحاج"، حيث يحدث التواصل الجسدى على شاطئ البحيرة (بما فيها من ماء وطين وخصوبة) يحدث التواصل الجسدى بين الحاج عبد ربه الكبير سناً ومقاما والبنت الصغيرة التى لم تكتمل أنوثتها- أو تنضج بعد- والبنت صغيرة فى كل شىء جسديا واجتماعيا أيضاً.. إنها رمز لجيل .. لطبقة.. لوطن فى بداية مسيرته الجديدة.. والتواصل يحدث دون رغبة من البنت ودون ممانعة.. ليظل شىء من المعنى معلقا فى علاقة غير معلنة الأبعاد.. لكنها على كل الأحوال ثنائية المسيطر المتحكم (ظاهريا) والمتحكم فيه (ظاهريا أيضاً.. لأن السيطرة الحقيقية لمن يبدو أنه الأضعف لكنه

يملك الطاقة الغامضة التى تجذب إليه المسيطر).

وكما يحجم السد دور "البحر" فى الرواية.. يبدأ دور "الحاج" فى التراجع والانحسار فى القصة القصيرة أيضاً:

كان دون أن يقصد - ينسل شيئا فشيئا من بينهم. هم أيضاً وقد أحسوا ذلك لم يعودا يثقلون عليه. أحيانا يخبرونه فى كلام قليل بعد صلاة العشاء بما قاموا به. ينصت لحظة وقد أدهشه ابتعاده، لائما نفسه، مصمما أن يعود لجلسته بينهم على الشكمة ».

- البساطى : ساعة مغرب : ص٨-٩

بينما تنتهى القصة بلحظة خروجه المادى عن العالم، أو لحظة التأهب لهذا الخروج:

«وقفوا حوله. فردوا لحافا على جسده. وجوه كثيرة. كل هؤلاء. كانت تقف خلفهم تشب على قدميها لتنظر إليه. وجهها الصغير الناحل. أغمض عينيه.«-ساعة مغرب: ص١٧

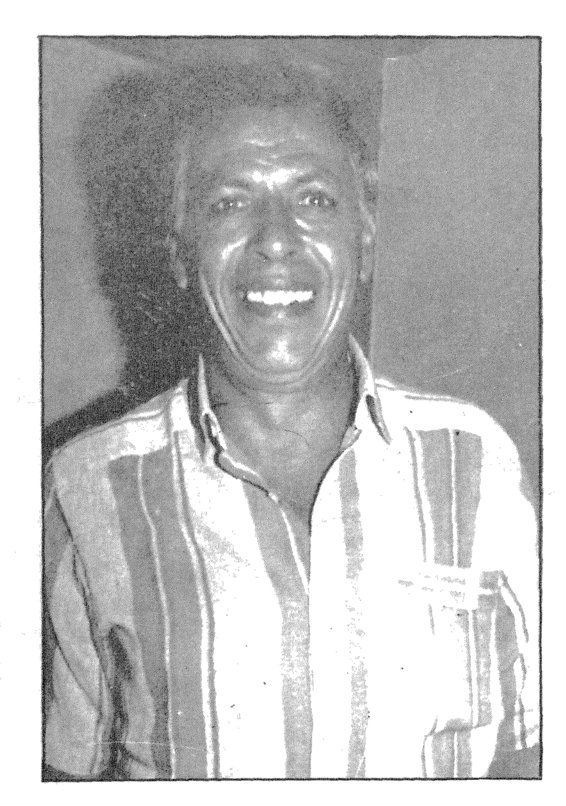
فاستمرارية العلاقة بين النصين (صخب البحيرة- ساعة مغرب) قائمة عبر تشكيل العالم الحكائى ومقصديته الدلالية. ولا نترك النص السالف ينفلت بمعناه الهائم دون أن نستقبله بالدلالة النصية.

٣- فخ التلقى واحتمالات التأويل:

يجب أن نلاحظ دقة الهندسة السردية التى يقيمها التشكيل اللغوى المنظم ببراعة من البساطى المؤلف. فى الفقرة السالفة تأتى الجمل القصيرة متلاحقة.. محددة الوحدات .. حاسمة.. منذرة.. كأنفاس تحتضر.. كنظرات عينين زائغتين لا تربط بين الأشياء بمنطقية معهودة.. تأتى الجمل دون عطف، دون وصل، انقطعت علاقات «الحاج عبد ربه» بالشخصيات.. لم تعد تهمه.. فقدت خصوصيتها وترابطها.. ولم يبق فى مخيلته الموازية بين عالم مفعم فى الداخل.. وعالم ينسرب فى الخارج.. لم يبق فى مخيلته سوى وجه البنت الناحل المطل من خلفية بعيدة.. هل هى بعيدة فى الخارج أو فى الداخل؟ الاحتمال قائم.. ولا يدرى "الحاج عبد ربه" ولا السارد صوت المؤلف ووسيطه الروحى والفعل ولا القارئ بالطبع.. كيف أدى هذا الوجه "بالحاج عبد ربه" إلى هذه النهاية.. ذلك الوجه المطل من خلفية اللوحة لا يحفل به أحد لحظة رحيل الرجل الكبير.. ولا يدرى أحد العلاقة الخفية التى تربط بين الشخصيتين.. بل إن كل شخصية تحمل للأخرى معانٍ لا تخلو من تناقض.. إنه فخ التواصل.. داخل النص.. وفى سياق القراءة أيضاً.

يفسر د. صبرى حافظ فى دراسته القيمة الملحقة بالمجموعة هذه القصة تفسيرا اجتماعيا:

«فالقصة فى بعد من أبعادها هى قصة التغير الذى انتاب القرية، وصعد ببعض رجالاتها الذين استجابوا للتغير المذموم ، بينما تعسرت أمور



محمد البساطي

الذين تمسكوا بتقاليد العالم القديم».- د.صبرى حافظ: دراسة ملحقة بمجموعة ساعة مغرب: ص١٢٩

ويضيف إلى هذا التفسير تفسيرا نفسيا:

«فالعلاقة الغريبة بينه (الحاج عبد ربه) وبين البنت، منذ أن أخذها، دون ممانعة منها أو مقاومة، هى فى بعد من أبعاد النص العلاقة بينه وبين الحياة التى يتشبث بها، بينما كل شيء يدفعه إلى الموت الذى يستسلم له فى نهاية المطاف»- السابق : ص.١٣٠

تحتمل القصة بأبعادها المتعددة- كما هو واضح- العديد من التأويلات التى تزيد الدلالة الاجتماعية عمقا والدلالة النفسية تجريدا وتربط بين الأبعاد المختلفة، ففى الحوار اليومى الذى يسمعه «الحاج عبد ربه» على مقهى القرية، ترتفع فجأة تداعيات تيار الوعى السردى ملتحمة بالوعى الاجتماعى البسيط العميق:

- «والأسمنت المسلح.

- وماله المسلح.

- أحسن من بيوت أهاليكم اللى تشبه جحور الفيران، يتوه الواحد فيها.

قال أحدهم فجأة. الذى ظل صامتا طول الوقت ويداه فى جيبى السترة:

- وماله عبد الناصر؟

التفتو إليه وقد أخذتهم المفاجأة:

- الله يرحمه. حد جاب سيرته؟

نسمة رطبة تتصاعد من النهر، وجمرة الشيشة انطفأت. غلبة النوم».

-ساعة مغرب: ص١٢-١٣

يشغل عبد الناصر مكانة متميزة فى وعى جيل البساطى، ولا نظن أن السرد يستحضره هنا لإضفاء خلفية سياسية منعزلة عن التفاعل البنائى لنسيج النص الحكائى، أو ليعلن البساطى رأيه فيه من خلال شخصية سردية- ذات بعد جمعى- فالبساطى أكثر نضجا من التأثر بالمباشرة أو بالتقريرية، وليس ذلك من طبيعته الفنية، فهو من أكثر كتاب جيله فهما لأغوار اللعبة الإبداعية. ولكن لماذا الإحالة إلى عبد الناصر، ومادلالة ذاك الحوار؟

أولا لنلاحظ قول أحد المتحاورين واصفا البيت الريفى جحور الفيران يتوه الواحد فيها.. أليس هذا التشبيه منطبقا أيضاً على الدلالة النصية التى يبحث المتلقى عنها فى عناصر الحكاية ومدارات الخطاب بتشكيلاتها اللغوية الثرية المتداخلة المترابطة؟ ولا يصل إليها إلا من هو خبير بمسالك الدلالة فى النص الأدبى بصفة عامة، وينطبق ذلك بصفة خاصة على نصوص البساطى.

الشيء الآخر هو شخصية الجماعة الشعبية التى تجد لها مكانا مميزا فى ساحة البساطى النصية وعالمة السردى، إن الشخصيات المتعددة المتقاربة المتفقة أو المتعارضة التى تمثل صوت الجماعة من أهم الشخصيات السردية

عند البساطى، والتجربة الفردية لا تكتمل إلا فى إطار التجربة الجمعية.. أو على مرأى من الجماعة الراصدة لما حولها التى تتأثر بالفعل وتؤثر فيه، بل حتى تجربة الاكتشاف الحسى للرجولة والأنوثة تتخذ إطارا جمعيا يضم الفعل الفزدى كما فى قصة «ساعة مغرب» ص٢٥، أو تجربة القهر الجسدى والمعنوى التى يرصدها الصغار تحت السرير كما فى قصة "فخ" ص٣١، فالاكتشاف الفردى لا وجود له فى ذاته وإنما حيويته فى بعده الاجتماعى، وإدراك الشخصيات للحقيقة يتم فى إطار الوعى الجمعى، تلك سمة مهمة من سمات سرد البساطى الذى ينتمى لجيل له تجربة جمعية حميمة لا تنفصم عن تجربة كل فرد فيه على حدة، كانت الأحلام القومية مشروعا مرتبطا بالأحلام الذاتية الخاصة لأبناء الستينيات، فضلا عن ذلك فالأصل الريفى للبساطى له دور كبير أيضاً فى تأسيس ظاهرة الفرد فى كيان الجماعة وعلاقة الجدل الدائمة المعلنة والخفية بين الطرفين، الإنسان بذاته الخاصة، والجماعة بقيمها المؤسسة على ذخيرة من التجارب الإنسانية المكتملة.

الشىء الثالث الذى يطرحه نص البساطى الخاص الذى استحضرناه، ونواصل تحليله فى إطار المجموعة كلها، وكأننا نمارس أسلوب البساطى فنتعامل مع الفردى فى إطار الجمعى.. الشىء الثالث هو استحضار شخصية عبد الناصر فى قصة "أبا الحاج" ونتناول ذلك من منطلق قرءتنا لفخ التواصل عند البساطى.

فى فخ التواصل يصبح لكل إنسان شركه الخاص ، شركه الذى لا يعيه ولا يعلمه قبل الوقوع فيه، وهو واقع فى خيوطة المتداخلة، لا يجد تفسيرا مقنعا لسطوة هذا الشرك وكيفية كونه متعلقا فى شبكته على الرغم من وعيه ومكانته.. كأن هذا الشرك حتمية قدرية.. أوحتمية تاريخية. أو أن أركان اللعبة لها محرك آخر غيره كان يفترض أنه محركها الوحيد.

لعل الأمر أصبح قريبا.. هل يصبح "الحاج عبد ربه" معادلا لعبد الناصر بهذه الدلالة؟

هل تمثل نزة الزعيم الكبير المسيطر نزوة كبير البلد مع الفتاة التى لم نضج بعد؟ وبذلك تصبح الفتاة رمزا دلاليا لأحلام جيل نشأ فى ظل الثورة وتعلق بالأحلام القومية.. ثم جاءت لحظة الشرك.. لحظة الوقوع فى الفخ القدرى أو الحتمى فى الصيف السابع والستين (٦) لتسلب هذا الجيل المتفتح وعلى زعيمه حلمه البرئ المشروع؟ وبالتالى تصبح هذه اللحظة بداية النهاية المادية للزعيم الكبير الذى يكتمل رحيله المادى فى سبتمبر عام سبعين، وشبح التجربة مازال يطارده.. تماما كما حدث للحاج "عبد ربه" مع الفتاة الصغيرة.. وبالتالى تنفتح القراءة لتستدعى تجربة سياسية واجتماعية كبرى فى تاريخنا المعاصر، نسج البساطى خيوط نصه بذكاء من يقيم البيت وكأنه جحور

الفيران يتوه فى دربه من لا يعلم مداخل ومخارج هذا البناء الريفى البسيط العميق.. ويصبح استخراج الدلالة السردية من هذا المعادل الفنى المترابط الجزئيات عملية اكتشاف لا يخفى البساطى على مستقبل نصه أنه أمام فخ فى التواصل الإبداعى.. ويصبح تعامله مع قارئه جزءا من منطقه الفنى فى تعامله مع شخصيات عالمه السردى.

قد يكون ذلك صحيحا.. فالدلالة السردية لها معجمها وقواعدها ومستواها الدلالى. كل ذلك على نحو أسلوبى مميز ..وبالتالى تعدد أبعاد الدلالة التى أشار إليها فيما سبق د. صبرى حافظ، ونكون قد واصلنا قراءة النص فى محاولة للربط بين دلالته المتعددة وكأننا نعيد صياغة الحقل الدلالى لأحد المواد اللغوية فى المعجم من جديد.

٤- فخ المفارقة والالتفات السردى:

يفترض نص البساطى من المتلقى المشاركة فى عملية الإبداع باعتبار الدلالة الكلية الوثيقة الصلة بالوحدات النصية الصغرى من فقرات وجمل ومفردات معجمية ذات دلالة سياقية.. باعتبار هذه الدلالة نتاجا لجدلية التواصل الإبداعى بين طرفين يدركان أبعادها ويعرفان قواعدها.

تأتى هذه المشاركة بالتداعى حيناً، بالتلميح حينا، بالحذف اللغوى والحذف المشهدى فى بعض الأحيان، ونلاحظ أن أسلوب البساطى يرتكز إلى حد كبير على المشهد ، ففيه توظيف خاص لمفهوم الصورة، وتتداخل بنيته النصية مع تقنيات المسرح والسينما أيضاً فى بعض الأحيان ولكن بوجهة نظر من يمارس الخطاب السردى عن وعى ونضج.

ولنلاحظ الحذف النحوى فى إطار المشهد السردى التالى، وماله من دلالات:

«.. كانت تقف خلفهم . تشب على قدميها لتنظر إليه. وجهها الصغير الناحل. أغمض عينيه.» ص١٧ (وسبق ذكره كاملا فى الدراسة)

لم يقل لنا السارد ماذا يعنى (وجهها الصغير الناحل) فقد أقام تحويلا نحويا ليجعل من الخبر وصفا، فأصل الجملة (وجهها صغير ناحل) لكن التركيب المحول الذى أقامه المؤلف هو (وجهها الصغير الناحل) لتصبح دلالة حذف الخبر معلقة فى مغزى الدلالة الكلية للنص السردى.

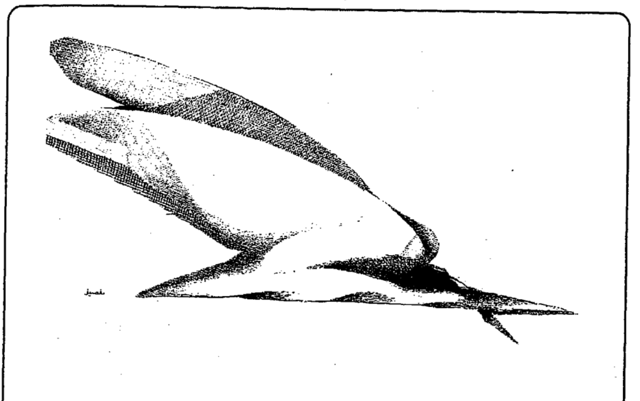
هذا الوجه الصغير الناحل هو الفخ القاتل، ولكن كيف؟ يترك البساطى لمتلقيه مهمة إكمال التشكيل اللغوى، مع مراعاة أنه خدع هذا المتلقى واستهلك هو التشكيل الأصلى.. لتزداد لعبة التواصل السردى ثراء وجدلا له قيمته الدلالية.

أما المفارقة الثانية- بعد المفارقة الأولى اللغوية- فيستغل البساطى تغيير زاوية الرؤية السردية لإنجازها.. المفترض أن صوت السرد

يتابع الحاج ويتتبع أفعاله ونظراته الزائغة بين الجماعة التى ترقبه، وتستقر عينا الحاج على البنت الصغيرة- سبب المأساة ومتلقية فعلها أيضاً- لتنتقل آلة التصوير السردية من الحاج الواقع فى بؤرة العدسة إلى البنت فى لحظة خاطفة ذات بعد سينمائى وخلفية مسرحية إذ هى على مشهد من الجماعة المشاهدة الحاضرة للقطة، وتتابع العدسة البنت هى «تشب على قدميها لتنظر إليه». ويترقب المتلقى وجهة نظر البنت المقهورة المستضعفة أو التى لديها قوة خافية لا يستطيع أن يجد لها تفسيرا ظاهرا.. وينتظر المتلقى رؤية البنت لمن افترسها، وربما كان هو فريستها.. لحظة شديدة الأهمية فى بنية الخطاب يرسمها البساطى بهندسة دقيقة، ولكن تأتى المفارقة، فإذا بآلة التصوير ترتد إلى وجهة نظر الحاج ليرصد هو وجهها أو يقدمه من وجهة نظره فى لحظاته الأخيرة لتكون المشهد الأخير فى ذاكرته قبل أن يغمض عينيه .. (لتنظر إليه. وجهها الصغير الناحل. أغمض عينيه.) لتقوم بنية المفارقة على استغلال زاوية الرؤية التى يديرها سارد يتخلى عن كل المعلومات ولا يقدم مايحدث فى اللحظة بقدر مايشارك فى أن يكون حاجبا أى شعور داخلى من جهة.. ومقتطعا المشهد لتتبادل الأطراف المواقف فى لحظة حاسمة وكأن فعل الشخصية هو فى الوقت نفسه فعل الأخرى من حيث النتيجة.. البنت تطل والحاج هو الذى يقدم وجهها لحظة أن أصبحت عيناها تحاولان تقديمه، لينتج عن المفارقة حذف مشهدى مصاحب للحذف اللغوى السابق ذكره، وبذلك يحدث بوعى مانسميه "الالتفات السردى"(٧)

إن قصص "ساعة مغرب" تغطى مساحة واسعة فى الحقل الدلالى للتواصل.. التواصل مع الآخر بأغواره المعقدة.. التواصل مع الوعى الجمعى.. التواصل مع القيم الغيبية المطلقة.. ومن أخطر أنواع التواصل مايحدث بين الذات ونفسها لحظة تصور الآخر لها.. فى قصة "وهج"ص٩٩، تبدو علاقة الذات الإنسانية أمراً مثيرا للشك لتطرح قضية وجودية تتساءل عن ماهية هذه الذات.. فالتمثال الذى يقام للشخصية ذات الوجود الفردى والتجربة الاجتماعية السياسية الطويلة، إن التمثال الذى يقام لها وهى مازالت على قيد الحياة.. يجعلها ترى ذاتها لأول مرة من منظور الآخر، الفنان، الذى سيقدمها للتاريخ.. فترى فى أيقونتها كائنا آخر لا تعرفه أو حتى تتعاطف معه، لتصبح قضية الاغتراب من محاور دلالة التواصل فى المجموعة.

ومع ذلك فإن البساطى لا يمكن أن يندرج بسهولة ضمن زمرة الكتاب الوجوديين لأنه يتخطى الدلالة الأحادية.. على الرغم من مأساوية علاقة الأنا بالآخر عنده.. وظهور هذا الآخر كما لو كان جحيم سارتر، حتى لو كان الآخر له عينان جامدتان من الحجر فإنه يصدر بهما نداء خفيا لا يمكن تحمله(٨) فالغربة الذاتية تمتزج



عند البساطى بالصراع الاجتماعى وتلتحم بقهر السلطة لتنتهى بالمصير المأساوى فى آن واحد.

إن البساط سارد يعى أن أبعاد التجربة الإنسانية شديدة التعقيد، وغير قابلة للاختزال والتصنيف، لذلك يجسدها فى عالمه بعلاقاتها المتشابكة كما تتشابك المادة الصوتية المعجمية ومفردات الحقل الدلالى المتعددة.. فتكون الدلالة الكلية مستدعية لأكثر من عمق لمعنى الوجود الإنسانى.

إضاءات

١- لا يخفى على القارئ أننا نحاكى بعض السمات الأسلوبية للبساطى نفسه.

٢- نشير إلى مجموعة البساطى «ضوء ضعيف لا يكشف شيئا».

٣- البساطى: ساعة مغرب- روايات الهلال- العدد ٥٧٥-١٩٩٦م

٤- نشير إلى رواية البساطى السابقة «صخب البحيرة» وقد سبق لكاتب هذه السطور أن تناولها بالدراسة الأسلوبية فى بحث مطول بحولية الأسبوع الثقافى الثامن لكلية الألسن (١٩٩٦م)

٥- درست ذلك بالتفصيل فى البحث المشار إليه سابقا.

٦- نشير إلى رواية لإبراهيم عبد المجيد تحمل هذا الاسم وتتناول هذه الفترة.

٧- استخدمت هذا المصطلح من قبل فى دراسة لرواية أصلان وردية ليل منشورة بمجلة "أدب ونقد"- عدد ديسمبر ١٩٩٦- راجع ص١٤١

٨- نشير لقصة «فارس على صهوة جواد» بالمجموعة «ساعة مغرب» ص٨٧



د

بريشت فى المسرح المصرى الحديث

« الستينيات نموذجا »

علاء عبد الهادى

١ - بريشت وبدايات المسرح الملحمى :

يقسم كل من « Elaine Aston & George Savona »(١) تاريخ الإخراج المسرحى من حيث جماليات العرض إلى ثلاث مراحل اتسمت على التوالى بتنظيم شأن الإيهام. المرحلة الأولى استغرقت ٢٠٠٠ عام من تاريخ تأسيس الدراما فى أثينا فى أواخر القرن السادس قبل الميلاد، تليها المرحلة الثانية التى بدأتها المسارح المستقلة فى أواخر عصر النهضة والتى تشكل الأسلوب السائد فى العصر الحديث. وتتميز بالعرض المغلق والأساس التجارى، ثم المرحلة الثالثة وقد تميزت بجماليات لا إيهامية تظهر فى إبراز وسائل التمثيل من أجل الحفاظ على مساحة نقدية بين المتفرج والعرض.

وارتبطت بشكل خاص بالإبداع المسرحى لمايرهولد (Vsevolod Meyerhold 1940) وزملائه من روسيا وإبداعات بيسكاتور (Erwin Pisctor 1893 - 1966) وبريشت فى ألمانيا.

ويذهب الباحث ميشال باترسون (M.Patterson)(٢) إلى أن الثورة فى المسرح الألمانى لا يمكن تفهمها إلا فى ضوء غياب التقاليد الدرامية الراسخة فى ألمانيا، ففى القرن السابع عشر وجدت الدراسات الدينية لفترة الباروك (Baroque) والتى كانت

معظمها باللغة اللاتينية، وفى بداية القرن الثامن عشر كانت محاولات جوتشيد (Gottshed) وتابعيه لزراعة تقاليد المسرح الفرنسى فى التربة الألمانية، ولكن ذلك لم يكن كافيا حتى نهاية النصف الثانى من القرن الثامن عشر «بعد قرنين من المسرح الإنجليزى، وقرن من المسرح الكلاسيكى الفرنسى». حين بزغ نجم نهضة جديدة فى المسرح الألمانى مع إسهامات لسنج (Lessing) وجوته (Goethe) وشلر (Schiller)، وكليست (Kleist)، والتى أبدعت أفضل مسرح شعرى منذ راسين (Racine)، ولا نستطيع تناسى تأثير أعمال شكسبير وأعمال كتاب التيار المسمى (Sturm und Drang). بعد ذلك باستثناء بوشنر (Buchner)، لم يكن هناك أى تصور أسلوبى مهم فى المسرح الألمانى فى القرن التاسع عشر، كما يتضح فى أعمال (Hebbel) و (Grillparzer).. خلال هذا السياق ظهر المسرح السياسى فى العشرينيات من هذا القرن والذى لا نستطيع أن نعزله عن إرث المسرح التعبيرى.

ولد برتولت بريشت عام (١٨٩٨) فى أوغسبورغ، وتوفى فى الرابع عشر من آب عام (١٩٥٦) ودفن فى مقبرة دوروتى (بشوسشتراس).

درس بريشت الطب فى ميونيخ قبل أن يتوجه للنقد الدرامى - وبعد ذلك لكتابة الدراما - وكانت أولى مسرحياته التى عرضت هى (Trommelin in der Nacht) وفاز بها بجائزة كلست. وكانت من أولى علامات الثورة ضد المذهب التعبيرى.

استقر بريشت فى برلين عام ١٩٢٤ وكان يعمل مساعدا لرينهاردت (Max Reinhardt) فى (Deusches Theater)، وأخذ يطور أسلوبه ويجدد مفاهيمه للدراما قبل أن يضع «نظريته عن المسرح الملحمى»، وكانت بداية نجاحه الحقيقى عام ١٩٢٨ فى مسرحيته المعدة من عمل لجون جاى (John Gay) «أوبرا الشحاذ» (The Begger's Opera) والتى عرضها باسم (Die. Dreigroshchen. Opera) أوبرا القروش الثلاثة.

ولم تظهر ماركسية بريشت بشكل واضح حتى عام ١٩٣٠ حيث كتب بعضا من مسرحياته التعليمية، وقد تنقل بريشت بين العديد من الدول - بعد ذلك - مع زوجته الثانية - مثل: سويسرا والدنمارك وفنلندا - قبل أن يستقر المقام به فى كاليفورنيا عام ١٩٤١، وتلقى دعوة عام ١٩٤٧ من حكومة ألمانيا الشرقية ليتولى مسئولية إدارة أحد مسارح برلين الشرقية. وزار باريس عام ١٩٥٥ واستقبل هناك بحفاوة وحماس شديدين، وذلك بعد أن عاد إلى ألمانيا عام ١٩٤٩ ليدير شركته (Berliner Ensemble) ويقسم الكاتب (John Russel Taylor) مسرحيات بريشت إلى أربع مراحل هى على التوالى: مرحلة مسرحياته الرومانسية الوطنية (١٩١٨ - ١٩٢٩)، ثم مرحلة مسرحياته التعليمية الأولى (١٩٢٨ - ١٩٣٨)، تلى هذه المرحلة الفترة التى كتب فيها بريشت أهم مسرحياته والتى تقع بين (١٩٣٨ - ١٩٤٥)، وأخيرا مرحلة مسرحياته التعليمية الثانية (١٩٤٥ - ١٩٥٦)(٣). ويدين بريشت

بشكل خاص لفكرة إرفين بيسكاتور عن المسرح الملحمى، وقد عملا سويا فى الفترة مابين (١٩١٩ ـ ١٩٣٠) فى (Volksbuhne)، وعمل بريشت مساعدا لرينهاردت فى الموسمين (١٩٢٤ ـ ١٩٢٥) و (١٩٢٥ ـ ١٩٢٦)، ثم ثار بريشت بعد ذلك، ليس على باروكية رينهاردت فقط، بل على الواقعية الألمانية برمتها وحمى التعبيرية، باحثا عن جماليات جديدة عبر تطبيق مفاهيمه الجديدة (التعليمية والسياسية) فى المسرح، معتمدا المصطلح الماركسى الاستلاب (Entfremdung)(٤) والذى عرف فى العربية باسم «التغريب»، ويرى كل من جون فيليت (John Willett) وكريستوفر إنز (Christoper Innes)، أن بريشت وبيسكاتور قد دفعا الثورة فى المسرح التعبيرى إلى نهايتها(٥).

يقول بريشت: «إن التعبيرية وبرغم ما طورته من أدوات تعبير مسرحية تظهر عاجزة إلى حد كبير فى التعامل مع العالم أو شرحه كموضوع للنشاط الإنسانى».

وقد تأثر بريشت بالدراما الشرقية، كما تأثر بفكر الأديان الشرقية مثل بوذا وكونفوشيوس، وتتأصل اتجاهات بريشت الفكرية، باهتمامه المتزايد بالأشكال والشخصيات والموضوعات الشرقية خاصة بمسرح النو (No) ومسرح الكابوكى (Kabuki) اليابانيين، وكذلك الدراما الصينية.

ونود هنا قبل أن نتناول مسرح بريشت الملحمى أن نؤكد الاختلاف القائم بين مسرح بيسكاتور ومسرح بريشت فى استخدامهما لهذا الوصف، فبرغم تأكيد بريشت على أعمال بيسكاتور باعتبارها الأعمال الأكثر جذرية فى كل المحاولات التنويرية المعاصرة له، وأن كل جزء فيها كان مخططا له زيادة القيمة التعليمية والثقافية فى المسرح، إلا أن الاختلاف واضح وجلى بين الاثنين، فالأول يعتمد مسرحه على الاندماج والإدهاش والمفاجأة المسرحية، أما بريشت فيعتمد على التغريب والإدهاش العقلى والثقافى، الأول مسرحه وثائقى يعتمد التمثيل فيه على أساليب الواقعية الجديدة، ويعتمد تصميم الخشبة المسرحية فيه على التفاصيل والمؤثرات الفنية المحتشدة والغلبة فيه للمخرج، والثانى يعتمد مسرحه على أسلوب التمثيل الملحمى (التغريبى) ومؤثرات المناظر البسيطة والغلبة فيه للكاتب الدرامى بتأثيره على المخرج المسرحى(٦). إن دفع الجمهور لرؤية العرض بعين نقدية هو ما يؤسس الاختلاف بين مفهوم بريشت لما يسمى بالمسرح الملحمى وبين مفهوم بيسكاتور له، لذا كانت المؤثرات المركبة عند بيسكاتور وكذلك أساليب التمثيل الواقعى فى مسرحه، مؤثرات مضادة للتمرد والثورية بسبب تدعيم هذه الأساليب للسلبية بدلا من المواجهة.

تعنى كلمة ملحمى (Epic) للألمان، مجرد شكل ما من الأدب السردى كمغاير للنوعين الأدبيين (الدرامى والغنائى)، بخلاف الإنجليز الذين تحمل لهم الكلمة رؤية بانورامية للتاريخ. ويذهب بريشت إلى أن

المصدر الأساسى للمتعة الجمالية يكمن فى وفرة الإنتاج الخلاق للمجتمع وفى قدرته على خلق الأشياء النافعة والسائغة.

يقول بريشت: إن عالم الاجتماع يعرف أن هناك وضعيات (....) لا يقع تقويمها بين علامتى جيد وردىء، بل بين علامتى «صحيح» وغير «صحيح»(٧).

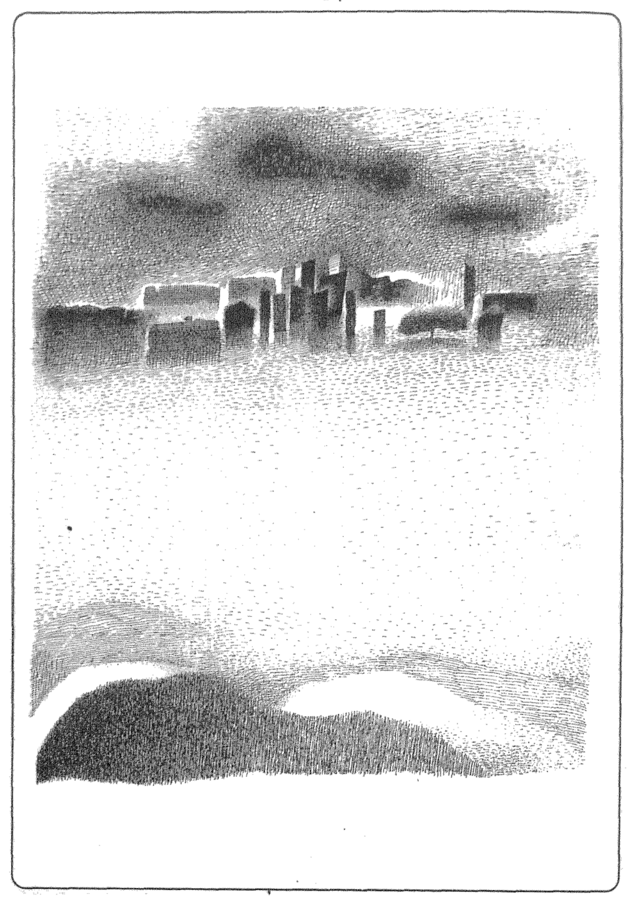
لذا نستطيع أن نتفهم لماذا لم يرجع بريشت للواقع فى واقعية القرن التاسع عشر، بل اهتم بفحص الواقع أى دون الرجوع لوصف الفرد وعلاقاته مع المجتمع والأفراد كضحية للبيئة، ولكن لاختيار وفحص العلاقات الاجتماعية للأفراد وبيئاتهم ومحيطهم مع رؤية كلية شاملة للعمل تشى بإمكان تغيير كليهما، وكما يقول زوبرت بروستاين فى كتابه «المسرح الثورى» إنه على مستوى الموضوعية الاجتماعية لمسرحياته نجد بريشت يضع حدا أخلاقيا جازما (إن الإنسان طيب ولكن النظام ردىء)(٨).

ويعد بريشت من أكثر الكتاب المسرحيين على الإطلاق الذين كتبوا فى الدراما من جانبها النظرى. وقد صدرت أعماله فى ألمانيا فى سبعة مجلدات، ومع ذلك لم تتضمن كل كتاباته(٩).

٢ ـ مرتكزات المسرح البريشتى الدياليكتيكى :

بداية لن نضع الجدول الشهير الذى يحدد اختلافات المسرح الدرامى «الذى يعتمد على العقدة» عن المسرح الدياليكتيكى الذى يعتمد على العرض والسرد(١٠)، ولكن سنحدد أهم مرتكزين للملحمية فى مسرح بريشت، ونؤكد سريعا ونحن بهذا الصدد أن بريشت نفسه لم ينكر أهمية التأثيرات الأرسطوية، ويرى أن «تأكيد هذه التأثيرات يعنى تبيان حدودها»(١١). وعلى هذا ينصح بريشت «باستخدامها عندما يلعب الإدراك دورا صغيرا نسبيا بسبب توافر وضع عام سىء ومحسوس ومدون، والجدير بالذكر هنا أن بريشت نفسه قد استخدم القالب الأرسطوى فى شكل نقى ونادر فى مسرحيته (بنادق السيدة كارار)، فعندما طرأ موقف تطلب فيه الحدث الدعوة إلى الفعل مباشرة ـ تفاقم التناقضات الطبقية فى أسبانيا إلى درجة الحرب الأهلية ـ استخدم بريشت القالب الأرسطوى (محافظته على الوحدات الثلاث)، ومع ذلك وبرغم قيام هذه المسرحية على الاندماج، إلا أنها غير أرسطوية لأن بريشت تجاوز فيها الكارثة (Catastrophe) إلى الفعل، إذن لم يدخل بريشت فى التناقض مع القواعد التى وضعها أرسطو فى كتابه (فن الشعر)، إنما مع وظيفة المسرح فى فترة الرأسمالية المتأخرة والتى تبنت قواعد أرسطو الجامدة الممعنة فى تثبيت الأوضاع القائمة على المصالحة الاجتماعية(١٢).

وقد يعلل ذلك سبب آخر هو اقتراب نظرية التطهير الأرسطية اقترابا كبيرا من النظرة المسيحية إلى المعاناة الإنسانية كنوع من التكفير



والتطهر، ومن الواضح أن هذا التشابه قد لعب دورا كبيرا فى استمرار سطوة نظرية التطهر الأرسطية وتأثيرها، «فالنظرة المسيحية تقول إن التضحية والألم تجعل الإنسان يقترب من المسيح الذى تعذب وضحى بنفسه ليكفر عن ذنوب البشر»(١٣).

ويتشابه كل من أرسطو وبريشت فى أن الحكاية هى روح الدراما، وكل منهما يرى الحكاية كأجزاء يرتبط بعضها ببعض وضرورية، والإثنان يطلبان حتمية التتابع(١٤). ولكن عندما تهتز أخلاق المجتمع وقيمه فإن التخطيط الأرسطوى للتراجيديات كما يرى بريشت، يصعب استخدامه لعدم وجود أخلاق مجتمع صحيحة يمكن الانتماء لها أو معارضتها(١٥).

وأرى أن نظام المأساة الأرسطوية النهائى يستند على محورين أساسيين وهما: الاندماج من جهة وفعل ربة القدر «الموبرا» الذى يحدد الحادثة من جهة أخرى، واستنادا إلى معارضة هذين العنصرين - عند بريشت، ورؤيته الجمالية للمسرح - نستطيع أن نحدد بشكل لا تجافيه الدقة ملحمية أى عمل من عدمها، دون اتكاء الحكم النقدى على «أن ملحمية عمل ما يعنى وجود مؤثرات تغريب بريشتية فيه» مثل (التعليقات على الحدث - الأقنعة - التأريخ - الراوى - المحاكمة - البرولوج - كسر الحائط الرابع - استخدام الشرائح - إلقاء الإرشادات المسرحية بصوت مرتفع.. إلى غيرها من مؤثرات)، إن هذه الأساليب والمؤثرات هى محض وسائل مسرحية ابتدعت منذ بداية رؤية بريشت الجمالية للمسرح الملحمى - من أجل توجيه انتباه المشاهد المسرحى إلى الإمكانات المختلفة للواقع عن طريق خلق مسافة بينه وبين العرض تسمح له بالتأمل والحكم اللذين يسمحان له بنقد صورة المجتمع المعروض على الخشبة المسرحية، فإن نجحت فى ذلك فستكون قد أسهمت فى إحداث أهم مرتكز فى نظرية المسرح الملحمى وهو كسر الاندماج وتغريب المشاهد وإن لم تنجح، فستظل مجرد تجديد شكلى لأساليب مسرحية جديدة قد تُضعف النص أكثر مما تُفيده، وهنا تبرز أهمية الرؤية الشمولية لكامل العرض (النص الدرامى/ التحقق المسرحى).

والجدير بالذكر أن ثمة الكثير من الخلط الذى لا يمكن القول بأنه غير مبرر كليا بين نظرية التغريب كما يتصورها بريشت وبين مصطلحها، فاستخدام بريشت لمصطلح أثر التغريب (Verfremdung) هو استخدام قد يحمل بعض الغموض، لأنه يجعلنا على الفور كما يقول فريدريك أوين فى كتابه عن بريشت(١٦) نفكر بالمستتبعات الفلسفية والسوسيولوجية والسيكولوجية لمصطلح الاستلاب (Entfremdung) الذى أدخله هيجل وماركس إلى الفكر الأوروبى (...) وهو أمر محل جدل(١٧)، فالتغريب البريشتى يهدف إلى مقاومة الاستلاب التقليدى فى المجتمع، إنه تحطيم الأثر اللاجمالى لما هو اعتيادى، هو - بشكل أكثر اختصارا - استلاب للاستلاب أو فلنقل استلاب

إيجابي. وأود هنا وفي تركيز - أرجو ألا يكون مخلا - أن أتناول منهج بريشت في المسرح الدياليكتيكي في أهم اختلافاته مع المسرح الأسطوي قبل أن أتناول بالرأي تأثيرات بريشت في المسرح المصري الحديث.

أ - الاندماج الأسطوي/ التغريب البريشتي (Prinzip der Verfremdung)

وتقوم التراجيديا الأرسطوية على الاندماج، وذلك بخلق عاطفة مشتركة بين المرسل (الممثل) والمتلقي (الجمهور) عبر رسالة درامية ومسرحية، وباختصار شديد، فإن تعاطفا ما يتكون منذ بداية الحكاية المسرحية بين الجمهور وبطل المسرحية، يحدث بعده تغير حاسم (Peripetia) أو تبدل القدر وتحول مصير البطل إلى التعاسة، بعدها يبتدئ المتلقي في الخوف والشفقة على البطل الذي يكون فعليا قد سار في انحداره التراجيدي بسبب نقيصة ما في تكوينه أو شخصيته (Hamartia) وهنا قد يحدث انفصال ما خفي بين الجمهور وشخصية البطل، ولكي يتم تحاشي ذلك - في نظام أرسطو التطهيري - يجب أن تمر الشخصية خلال ما يسميه أرسطو بالتعرف (Anagnorsis) حيث يجب أن يتعرف كل من البطل والجمهور - عبر العقل والتفكر وشرح الخطأ في سياقه الدرامي - على خطأ البطل، حتى يتقبل الجمهور حدوث الكارثة (Catastrophe) للبطل، ولكي يعي البطل التراجيدي هذا الخطأ (نقيصة ما في شخصية البطل)، فإن هذه النقيصة بالضرورة - للنسبية الموجودة في مفهوم الخطأ والصواب - يتوجب قياسها على نظام ما قائم، أي أن البطل داخليا سيكون مقتنعا بالكارثة التي ستحل به لأنه خالف قيم المجتمع القائم، ويعي الجمهور ذلك أيضا قياسا بالمجتمع الواقع خارج المسرحية، وبعد الكارثة يحدث التطهر (Catharsis)، وهو من أهم مرتكزات التراجيديا الأرسطوية، ويرى أجوستوبول في كتابه مسرح التمرد أن معنى تقبل الجمهور لما حدث من معاقبة البطل أمر شديد الأهمية، ويؤكد على الوجه السياسي الواضح للمسرح الأرسطوي((١٨) فنحن عندما نتفرج، وإن كنا لا نتفرج كما نتفرج على الحوادث الفعلية فإننا لا نتفرج بروح الموضوعية العلمية، بل بمقدار من التورط العاطفي، وهذا التورط غير بريء(١٩) إنه التذاذ - بفعل المشاهدة - غير مسئول. ولكن مع ذلك - كما يقول هيجل - فإن المتفرج في حالة مشاهدته للواقع المتخيل يحس بمشاعر قريبة كما لو كان يشاهد واقعا حقيقيا. وبعد الكارثة التي تقع للبطل وحدوث التطهر، يخرج الجمهور إلى واقع أرحب، صديقا له، راضيا به، لأن من يتمرد على ما هو متفق أو متعارف عليه تحت المظلة الاجتماعية وقيمها الراسخة، قد يناله ما نال البطل من عقاب.

إن نظام أرسطو التراجيدي وعبر الاندماج، يحاول دائما خلق حالة من التوازن بين الواقع والجمهور. واقع

البطل الدرامي والذى يعبر عن واقع خارجى ما، والجمهور المتعاطف معه والمندمج مع سياق تطوره الدرامى حتى سقوطه التراجيدى.

يقول ميشيل باترسون: إن العواطف عند بريشت تحمل طابعا شخصيا محدودا وتعتمد الاستجابة لها على تاريخ قومى وموقف طبقى بعينه، ولكن لا يفهم من ذلك أن المسرح البريشتى يعادى العواطف والمشاعر.. بالتأكيد لا ولكن يختبرها ولا يتردد فى تقديمها وعرضها، فإثارة المتفرج لتحويله إلى مساهم فى نقد ما يراه وجعله مشتركا ومتورطا نقديا فيما يحدث فوق الخشبة المسرحية، هو الإسهام الحقيقى فى رؤية بريشت الثورية للمسرح(٢٠).

جاء إذن نقض مفهوم بريشت للاندماج المسرحى الأرسطوى مؤسسا على دفع المتلقى إلى التفكير فى واقع آخر وعدم الاندماج مع ما هو قائم اجتماعيا، وذلك بغرض فرض ثنائية (على الأقل) تشىْ بإمكان تغيير هذا الواقع وتؤكد على تاريخيته (بمعنى نسبيته وارتباطه زمنيا ومكانيا بنسق اجتماعى ما ومظلة قيمه المهيمنة)، وقد عارض بريشت مفهوم أرسطو للاندماج المسرحى بخلق مفهوم مناقض له سماه «التغريب»، ويتم ذلك عن طريق دفع المتلقى إلى التفكير فى واقع آخر يمكن حدوثه وخلق مسافة بين الممثل و الجمهور عن طريق التغريب أيا كانت التقنيات المستخدمة فى ذلك، والتى يجب أن يسبقها بالضرورة إعداد درامى قائم على الجدل ورؤية شمولية تزاوج بين العرض ومؤثرات التغريب المراد توظيفها.

إن تغريب حادثة أو شخصية يعنى ببساطة نزع البدهى والمعروف والواضح عن الحادثة أو الشخصية، وإثارة الدهشة والفضول حولها، ويشمل هذا المصطلح جميع مفردات اللعبة المسرحية، بما فيها الخشبة المسرحية، وذلك عن طريق تطهيرها من أى تأثيرات حالمة أو سحرية، باختصار يجب أن تكون الخشبة عارية من أى مؤثرات تضع جمهور الصالة فى نشوة، أو تمنحهم إيحاء أو وهما بأن ما يُرى على الخشبة المسرحية هو شىء واقعى أو طبيعى (برغم تحضيره سلفا)، وهذا يتم على المستوى التقنى عن طريق أساليب مختلفة مثل تحديد اسم الأماكن عند بداية كل منظر، استخدام شرائح العرض، تأريخ الأحداث والمناظر للتأكيد على تاريخية الحدث وللتقليل من حتمية السياق الدرامى (سبب ـ نتيجة) مع الإيحاء بإمكان تغييره.. واستبداله.. فكل ما هو فوق الخشبة المسرحية يجب أن يلعب دورا فى النص ومن ليس له دور، لا يجب تواجده على الخشبة المسرحية.

ويشمل المصطلح تقنية التمثيل نفسها، يقول بريشت(٢١) إن التشخيص الذى يغرب هو ذاك الذى يسمح لنا بأن نتعرف على موضوعه فى الوقت نفسه الذى يجعل الموضوع غريبا عنا. إنه مسرح السرد، ليس سردا على الجمهور لكنه معه، إن

بريشت يستخدم كلمة يروى بمدلولها الأشمل (يروى فى صورة أداء آدمى) وهذا يعنى بشكل أدق أنه يعرض.. إنه فن اتصال وليس فن إعلام(٢٢)، وهنا يجب اعتماد تقنية العرض بدلا من تلك التى تؤدى إلى الاندماج، إن معظم ما ركز عليه بريشت فى «الأورغانوم الصغير» هو أن يستحوذ الدور على الممثل ويتم الابتعاد عن ذلك بالتركيز على كبح العواطف ورؤية الشخصية الدرامية من قبل المؤدى رؤية نقدية عن طريق إظهار المؤدى للحدث بدلا من اندماجه فى شعوره الشخصى ولن يكون ذلك إلا بوعى المؤدى بالمسافة بينه وبين الشخصية التى يعرضها، ويقوم ذلك تقنيا بسبل عديدة منها تحويل الحوار إلى الزمن الماضى، إلقاء الإرشادات المسرحية بصوت مسموع للجمهور تحويل الحوار إلى الضمير الغائب المفرد، شرح الدور المسرحى لممثل آخر أمام الجمهور.. وغيرها كثير. كما ينطبق نفس المفهوم (التغريب) على استخدام كل من الموسيقى والإضاءة فى معارضتهما للحدث، فكل العناصر المسرحية هنا دورها الأساسى هو كسر حالة التورط والاندماج بين المتلقى والممثل وإثارة الوعى النقدى للمتلقى. وقد اعتبر بريشت الدراما أرسطوية حينما يتم بواسطتها إحداث الاندماج فى العروض المسرحية، بغض النظر عن استعمال القواعد المقتبسة من أرسطو لهذا الغرض أو عدم استعمالها. إن مسرح بريشت دعوة أن يكون المسرح مسليا وتعليميا فى آن واحد. التغريب إذن هو المرتكز الأول فى رؤية بريشت للمسرح الدياليكتيكى. والذى يعتبر التاريخ فيه «رسم الأحداث كشىء تاريخى مرتبط بزمان ومكان محدودين» أهم أساسياته، ونلاحظ هنا بوضوح أن هذا المرتكز يتعلق بشكل أساسى بالمسرحة.

ب ـ القدر / المجتمع :

يرى ميشيل باترسون أن أحد أعمدة بريشت فى مفهومه للمسرح الملحمى هو معرفة الجمهور أن ما يحدث على الخشبة المسرحية كان نتيجة مسببات يمكن تغييرها (وبالتالى يمكن تغيير نتائجها) بعكس المسرح الدرامى (الأرسطوى) الذى يكشف على أن ما يتم من أحداث يؤدى إلى النتيجة بشكل حتمى ويحمل طابعا ميتافيزيقيا(٢٣).

حددت الموير «ربة القدر» عند الإغريق سير الحكاية بشكل قسرى مثلها فى ذلك مثل المعاناة الحتمية فى شخصيات شكسبير، حيث يعتبر أرسطو بنية المجتمع التى تستند عليها المأساة ثابتة، وبالتالى فإن الاندماج مع البطل المأساوى يقود إلى شفقة سلبية، لأن الفعل حيال الموير «ربة القدر» عديم الجدوى وفى صالحها فقط، أى أن كل معاناة تثار فى المأساة نتيجة، لذلك ينبغى أن تتطهر فى أنفسنا، فالتطهير الأرسطوى يقود هنا ثانية إلى المصالحة ويصبح وسيلة تبرير سياسى(٢٤). ففى الدراما الطبيعية لم يكن الناس هم الذين يصنعون الظروف، مثلما فى الواقع،

إنما علي العكس كانت الظروف هى التى تصنع الناس. أما البيئة، والتى بدت تأخذ صفة وثنية، فإنها تفعل فعلها كمعطى غير قابل للتغير وتبدو كقدر، بينما الإنسان ـ ضحية هذا القدر ـ يستجيب فقط(٢٥).

ويرى بريشت أن هناك عنصرا جوهريا فى درامية مجتمع الطبقات هو مفهوم القدر ـ وهنا يعارض بريشت مفهوم أرسطو للقدر ويستبدله بالقوى الاجتماعية وقدرتها على التغيير ـ الذى ينتمى إلى العناصر المركبة للدراما وإن اختلفت طريقته وتعددت أساليب إنتاجه، لذا يريد بريشت أن يضع المتفرج من خلال مجرى الحكاية كلها فى مجال السيطرة على الواقع المصور، إنه يستبدل القدر بالأسباب والقوى الاجتماعية وحراكها المتراوح بين القائم والممكن ـ «ونستطيع أن نلحظ هنا أن المسيطر الرئيسى فى هذا المفهوم هو النص الدرامى بعكس المرتكز الأول (التغريب) الذى يتعامل أكثر مع التحقق المسرحى» ـ وبذلك يتجاوز بريشت عبر هذا التصور الكارثة ـ التى تدفع إلى التطهر ـ للفعل الذى يشترط وعيا جديدا ويدفع إلى التغيير، فالقدر عند بريشت تحدده قوانين المجتمع الاقتصادية، نمط إنتاجه، وحراكه الاجتماعى القائم، والممكن، حيث يرى أن عالم اليوم قابل للوصف فقط إذا ما وصف بأنه قابل للتغيير، لذا فقد كان خصما للفن الخطابى ودعا إلى فن الإقناع والتأثير(٢٦)، برغم رؤيته ومفهومه الجمالى المرتكز على التغريب. إن بريشت لا يوزع الأدوار طبقا للشخصيات، إنه يصف الناس كنتاج للظروف التى يعيشونها وأنهم قابلون للتغيير من خلال الظروف التى وصلوها.

إن مهمة تقديم بريشت لعمل أدبى ما على المسرح تكمن بالدرجة الأولى فى استغراقه فى إيضاح الدافع الفكرى الأساسى لهذا العمل. حيث يقول فى الأورجانوم الصغير إن الحكاية هى أصل كل شىء وهى قلب العمل المسرحى، فعن طريق ما يجرى بين الناس يأتينا كل ما هو قابل للنقاش، للنقد، وللتغيير. وهكذا يقدم المسرح للمتفرج عالمه ليقوم بتغييره. ونلاحظ هنا أن هذا المرتكز يتعلق بشكل أساسى بالدراما فقط، ودون التحقق المسرحى ومن جدلية هذين المرتكزين ينبنى الرباط النقدى لجماليات بريشت ومفهومه للمسرح الدياليكتيكى أو الملحمى، واضعين فى الاعتبار أنه بالرغم من أن فن الدراما الدياليكتيكى كان قد بدأ بمحاولاته التى أجراها بالدرجة الأولى فى مجال الشكل وليس فى مجال المضمون(٢٧). إلا أن نجاحات التكنيك المسرحى يمكن أن تُعتبر نجاحات فقط عندما تخدم قضية المضمون وتحققه(٢٨).

٣ ـ بريشت وتأثيره فى مسرح الستينيات المصرى:

ذكرنا أن أهم عنصرين يحددان اختلاف المسرح الدياليكتيكى البريشتى عن المسرح الدرامى الأرسطوى، هما التغريب مقابل الاندماج، والأسباب الاجتماعية مقابل

القدر، فى ضوء ذلك نتناول فى عجالة تأثيرات بريشت فى المسرح المصرى فى الستينيات، آخذين فى الاعتبار الظروف التاريخية والاجتماعية التى سادت فى الستينيات من هذا القرن والوظيفة السياسية التى اضطلع بها الحراك الثقافى عامة، وبالرغم من تساؤل الردايس نيكول عما إذا كان منهج بريشت وأسلوبه المسرحيين، سيخلقان تأثيرا يذكر فى الدراما العالمية(٢٩). إلا أن الواقع يؤكد صدى أعماله وتأثيرها البالغ فى أصوات كثير من كتاب الدراما ومخرجى المسرح فى أنحاء متفرقة من العالم، وذلك عبر اتجاهين رئيسيين كما يشير تايلور(٣٠) فى قاموسه عن المسرح، الاتجاه الأول من خلال إنتاجه لدراماته، والثانى من خلال تأثيره المتزايد لنظريته عن المسرح ومعارضته لمفهوم ستانسلافسكى (١٨٦٣ - ١٩٣٨) (Alextyev. Konsantin. Sergeivich) ومدرسة مسرح الفن وما انبثق عنها، ومن أهم المخرجين الذين تأثروا ببريشت فى المسرح العالمى (Giorgio Strehler) مؤسس مسرح (Piccolo Teatro) فى ميلانو، والمخرج (Peter Brook)، والمخرج (Jean Vilar) مخرج مسرح (Theatre National Populaire at Avignon) وغيرهم، ومن كتاب الدراما الذين تأثروا ببريشت: (Max Frisxh, Friedrich Durrenmatt & Peter Weiss)، كما أثر أيضا فى الكثير من الكتاب الألمان مثل (Peter Hacks) خاصة فى مسرحيته (Moritz Tassow - 1964) والنمساوى (Peter Handke) فى مسرحيته (Kaspar - 1968)، كما أثر بريشت فى المسرح البريطانى. ومن أهم المسرحيين الإنجليز الذين تأثروا ببريشت: (William Gaskill, John Dexter, Joan Littlewood & George Devine)، والتى لعبت بنفسها دور «الأم الشجاعة» فى بارنستابل عام ١٩٥٥. ومن الذين تأثروا - من كتاب الدراما الإنجليز - ببريشت وأسلوبه كان (Robert Bolt) فى مسرحيته «رجل لكل العصور» (١٩٦٠)، وكذلك (John Osborn) فى مسرحيته (Luther - 1961) والتى نجدى صدى دراما جاليليو البريشتية فى أسلوبها ورؤيتها، كما نجد أثر بريشت الواضح عند (John Whiting) فى مسرحيته «الشياطين» (Devils)، و (Arnold Wesker) فى مسرحيته (Chips with everything - 1962)، وبيتر شافر (Peter Shaffer) فى مسرحيته «الاصطياد الملكى للشمس» (١٩٦٤). ويُعد (John Arden) من المسرحيين القلائل الذين تفهموا منهج بريشت ونجحوا فى تطبيقه، مثل مسرحيته (The Happy Haven - 1960) ومسرحيته (The Armstrong's Last Goodnight 1964)، ومن أنجح المسرحيات التى اتبعت مفهوم وأسلوب بريشت، كانت مسرحيات (Edward Bond) فى (The Pope's Wedding 1962)، ومسرحيته (Saved - 1965)، وكذلك نرى هذا التأثير فى بعض أعمال (William Gaskill) وغيره كثيرون(٣١). وسنكتفى بما أوردناه هنا بخصوص تأثيره فى المسرح العالمى.

ولم يكن - بالطبع - المسرح المصرى

استثناء خارجا عن مظلة هذا التأثر. وقد حظى بريشت باهتمام الكتاب المسرحيين والمثقفين الشبان، ولا يتمثل هذا الاهتمام فى إسهاماته النظرية أو المسرحية، بل فى موقفه كمثقف موضوعى اتخذ طريقا يتفاعل فيه مع من لهم مصلحة حقيقية فى التغيير.

لقد اعتبر بريشت أن النقد الذى يتسم بمعنى، إما هو ذلك النقد وحده الذى يصبح السلب فيه سلبا للسلب، فتوصيته باتخاذ موقف نقدى هى توصية بموقف مثمر بصفة أساسية على الصعيد السياسى، وهو الموقف الذى اتخذه بريشت ضد بعض المدارس النقدية فى عصره مثل مدرسة فرانكفورت، واعتبرهم ممثلين للطبقة المثقفة التى تجمع بين الانتهازية ومفارقة الممارسة(٣٢).

بهذا التمهيد لا يصبح غريبا أن يهتم كثير من الكتاب المسرحيين إبان تلك الفترة بالمسرح الملحمى، ولكن السؤال هنا: هل حقق الاهتمام النظرى بكتابات بريشت ممارسة مسرحية واعية لرؤيته الكلية؟ أم أصبحت تقنيات التغريب أسلوبا من الأساليب التى قد ينشرها الموقف الدرامى إبان تلك الفترة فى دراماته دون رؤية شمولية لمفهوم بريشت الكلى للمسرح الديالكتيكى؟ هذا ما قد نتبينه ضمن هذا العرض السريع(٣٣).

ساعد الاتجاه القومى والتوجه الاشتراكى للثورة وقتها فى طرح أسئلة فى الأعمال المسرحية والدرامات المصرية فى تلك الفترة، وبشكل أكثر توصيفا، كما يحدد المخرج الأكاديمى كمال عيد فى أطروحته للدكتوراه، بأن ظروف تلك الفترة استدعت تجليات درامية ونصوصا تتعامل مع مشاكل حركة التحول الجديد للفرد والمجتمع، وقد حددها كمال عيد (٣٤) بتيارين بارزين، الأول: تيار الدرامات الاجتماعية التى تناولت مشاكل المجتمع فى فترة التحولات الاشتراكية، والثانى: تيار درامات الفكر، وإن كان مضمار هذا التيار يمر عبر قضايا العدل الاجتماعية والصراع ضد عزلة الإنسان المصرى ومواقف القهر التى تعرض لها فى الماضى.

وشهدت فترة الخمسينيات بعض الترجمات لبريشت مثل «الأم شجاعة»، «الإنسان الطيب فى ستسوان» عام ١٩٥٠، وفى الستينيات شهدت أعمال بريشت انتعاشا كبيرا، فقد تُرجمت له العديد من الأعمال إلى العربية مثل: «دائرة الطباشير القوقازية» (عام ١٩٦١)، «القاعدة والاستثناء» (عام ١٩٦٦)، كما أعيدت ترجمة «الأم شجاعة» ومسرحيات أخرى فى العام نفسه، وتُرجم له «التضامن» و «رجل لكل المناسبات» (عام ١٩٦٧)، و «أوبرا القروش الثلاثة» (عام ١٩٦٨).

وقدم له مسرح الجيب مسرحيته «الاستثناء والقاعدة» فى موسم (١٩٦٤ ـ ١٩٦٥)، كما قدم له «طبول فى الليل» فى موسم (١٩٦٥ ـ ١٩٦٦).

نستطيع إذن ادعاء وجود تواصل مابين أعمال بريشت والكتاب المسرحيين فى مصر، خاصة فى ضوء

تبنى مسرحه للقضايا الاجتماعية - وتماسها مع تحولات فترة الستينيات فى مصر - وتركيز مسرح بريشت الدياليكتيكى على الوظيفة الاجتماعية للفرد، مما أوجد ترابطا بين القضايا الملحة، إبان تلك الفترة فى الواقع المصرى، وبين أسلوب ورؤية بريشت فى مسرحه الملحمى وما يعالجه فيه من قضايا اجتماعية وسياسية، لذا يمكننا القول إن بريشت - على الأقل على المستوى النظرى - قد أثار انتباه الكتاب المسرحيين والمثقفين إلى وظيفة المسرح الاجتماعى فى المحاور الثلاثة الأساسية التالية:

(١) الوعى بالمسرح كأداة للتغيير، تعرض إمكانات تغيير الواقع «وليس كما تعودنا فى المسرح الأرسطوى الذى يتعامل مع الواقع على أنه واقع ثابت»، ناقدا وظيفة المسرح كمنتج لتسلية توضع فى النهاية كأداة لخدمة طبقة بعينها، وذلك بتوجيه الاهتمام إلى دور المسرح الشرعى فى عملية الحراك الاجتماعى وتغيير أنماطه السائدة، مؤسسا خطابا نقديا وجماليا معارضا فى الاتجاه الاجتماعى للخطاب الأرسطوى - فى جعله أداة للتطهير الجماعى يقوم بتبرير القائم على ما هو سائد - متوجها إلى أن: على المسرح أن يجعل صورة الواقع الذى يتغير تثير لدى الجمهور روحا طيبة وعواطفا سارة.

(٢) تحديث الممارسة الفنية المسرحية بجانبها الدرامى «النص» والمسرحى «التحقق» من خلال سياق فنى شامل، يركز على دور الجمهور بجانبيه الإيجابى والسلبى، وطبيعة تفاعله مع النص، كضلع أساسى فى إنتاج الدلالة مشركا إياه فى اللعبة المسرحية، بإثارة وحفز عينه النقدية، وإبعاده عبر مؤثرات التغريب عن الاندماج الأرسطوى.

(٣) توجيه الاهتمام إلى أهمية الإعداد المسرحى «والنقدى» لنصوص من الأدب الشعبى، وتحديثها وإعطاءها وظيفة جديدة، فقد كان بريشت يهتم بالإعداد المسرحى لنصوص سابقة يقوم بإعدادها تبعا لمفهومه فى المسرح الملحمى، خاصة من درامات شكسبير وأعمال القرن الثامن عشر، حيث أسهم بشكل كبير توجهه لفرض مفاهيمه عن التعليمية والسياسية، وكذلك الأيديولوجية فى خلق «جماليات مسرحية أصيلة وجديدة»(٣٥). ومن أشهر مسرحياته التى أعدها عن نصوص من الأدب الشعبى «دائرة الطباشير القوقازية» من الأدب الشعبى الصينى(٣٦). ودرامته «السيد بونتلا وتابعه ماتى»(٣٧)، وهى من الأدب الشعبى الفنلندى. ويرى بريشت أن يكون عملا ما شعبيا يعنى أنه عمل يمكن لجمهرة الناس الكبيرة أن تفهمه، ومعناه أن العمل يستعير أساليب تعبير الناس ويثريها، ويتبنى وجهات نظرها، وأن يمثل القطاع الأكثر تقدما من الشعب بغية مساعدته على جر القطاعات الباقية لفهم أنفسها..)، مؤكدا أهمية تعرية سببية المجتمع المعقدة، وفضح الأطروحة المهيمنة والتى تمثل أطروحة الشريحة المتسلطة، منتهيا إلى أن غاية الفن هى

السيطرة على الواقع، أما اللذة التى تنبع من ذلك إلى حد كبير فهى التعرف على إمكان السيطرة على هذا الواقع وتغييره.

وقد كُتبت فى الستينيات كثير من المسرحيات التى اعتمدت على الموروث الشعبى مثل «شفيقة ومتولى والمستخبى» لشوقى عبدالحكيم عرض مسرح الجيب (١٩٦٣ ـ ١٩٦٤)، و «حلاق بغداد» لألفريد فرج عرض المسرح القومى (١٩٦٣ ـ ١٩٦٤)، و «خيال الظل» لرشاد رشدى عرض موسم (١٩٦٤ ـ ١٩٦٥)، و «سليمان الحلبى» لألفريد فرج عرض موسم (١٩٦٥ ـ ١٩٦٦)، و «اتفرج يا سلام» لرشاد رشدى «١٩٦٥ ـ ١٩٦٦)، و «ليالى الحصاد» لمحمود دياب (وهى مسرحية شديدة الارتباط بالسامر الشعبى) عرض موسم (١٩٦٧)، و «على جناح التبريزى وتباعه قفة» (١٩٦٨) لألفريد فرج، وغيرها كثير، وإن كنا نرى أن بعض هذه الدرامات قد كُتب لمحاولة البحث عن قابل مسرحى عربى بعد دعوة يوسف إدريس الشهيرة للبحث عن المسرح القومى فى موروثنا الشعبى وجذوره الأولى.

وتوجد فى كثير من درامات تلك الفترة ومسرحياتها تأثيرات بريشتية متفاوتة فى أهميتها وتأثيرها فى النسيج العام للنص(٣٨)، ومنها «الفرافير» ليوسف إدريس، عرض المسرح القومى موسم (١٩٦٣ ـ ١٩٦٤)، حيث نرى فيها بجانب تأثير مسرح العبث صدى من المؤثرات البريشتية خاصة فى بداية العمل، مثل ظهور المؤلف واستخدام الراوى، أو خروج بعض الشخصيات من أدوارها لشد انتباه النظارة إلى بؤر أخرى فى المسرحية، ومع ذلك لا يمكن ـ بأى شكل ـ اعتبار هذا العمل عملا ملحميا، وينطبق نفس الحكم على مسرحية توفيق الحكيم «شمس النهار» عرض المسرح القومى (١٩٦٤ ـ ١٩٦٥)، برغم ما فيها من تأثر بالمسرح البريشتى مثل تطورها اللاخطى واعتمادها على الأبيسودية (Episodic) وهدفها التعليمى، وتقع مسرحية رشاد رشدى «اتفرج يا سلام» تحت نفس التوصيف (عرض ١٩٦٥).

ومن المسرحيات التى اقتربت كثيرا من منهج بريشت وأسلوبه، مسرحية «لومومبا» عرض موسم (١٩٦٥ ـ ١٩٦٦) المسرح القومى، لـ «رءوف مسعد».

كما تأثر بأسلوب بريشت، مسرحية «سليمان الحلبى» لألفريد فرج، عرض المسرح القومى (١٩٦٥ ـ ١٩٦٦)، ونرى فيها تأثيرات واضحة مثل وجود جوقة تمنح الجمهور ما يحتاجونه من معلومات، وأحيانا يقومون بدور الكوروس كما هو فى المسرح الإغريقى من تعليق وحكم على الحدث، حيث تبدأ المسرحية بالكورس وهو يشرك المشاهد مباشرة فى سياق المسرحية بالشرح والتعليق على الأحداث، مع وجود عشرات المشاهد القصيرة المتتابعة.

كما استخدم كثير من مؤلفى الدراما الراوى، وأحيانا دون مبرر درامى أو وظيفة واضحة، كما فى مسرحية سعد الدين وهبة «بير السلم» عرض موسم (١٩٦٥ـ١٩٦٦).

ونلاحظ تأثير بريشت الواضح على كثير من المسرحيات المعدة من الموروث مثل مسرحية «آه يا ليل ياقمر» لنجيب سرور عرض (١٩٦٧)، ومسرحية ألفريد فرج «الزير سالم» (١٩٦٧)، والتى امتلأت بمؤثرات بريختية أسهمت فى نزع الكثير من رونق المسرحية وتأثيرها، وبرغم ذلك تبتعد المسرحيتان عن مفهوم بريشت وأسلوبه الشامل فى المسرح الدياليكتيكي.

وتوجد بعض المؤثرات التغريبية فى مسرحية رشاد رشدى «بلدى يابلدي» عرض (١٩٦٨)، والتى لا يمكن اعتبارها بأى حال مسرحية دياليكتيكية حتى مع وجود نهايتها المقحمة، فالمسرحية لم تطرح بدائل للواقع (يتخطى فيها التطور الدرامى الكارثة إلى الفعل)، فالمسرحية تنتهى والجماهير كما هى باقية على سلبيتها.

ومن المسرحيات التى حملت مؤثرات بريشتية نستطيع أن ندرج «ليلة مصرع جيفارا» لميخائيل رومان (١٩٦٩)، ومسرحية ألفريد فرج «النار والزيتون» (١٩٧٠)، وبرغم انتماءها للمسرح الوثائقى إلا أنها تحمل مؤثرات بريشتية مثل تعدد الشخصيات والمشا، وسرعة تحولها، ونضم إليها أيضا «جواز على ورقة طلاق» لألفريد فرج، والمؤثر البريشتى فيها قوى مثل البداية المفتوحة، والحوار بين المخرج والمؤلف، وكشف سر اللعبة المسرحية أمام الجمهور، ونضم إلى هذه المسرحيات مسرحية محمود دياب «باب الفتوح»، وهى من أجمل النصوص وأعذبها فى المسرح المصرى.

وترى حياة جاسم محمد فى أطروحتها للدكتوراه(٣٩) أن المسرحيات «اتفرج يا سلام» لرشاد رشدى (١٩٦٥)، و «آه يا ليل يا قمر» لنجيب سرور (١٩٦٥)، و «الزير سالم» لألفريد فرج (١٩٦٧)، و «بلدى يا بلدي» لرشاد رشدى (١٩٦٨)، و «ليلة مصرع جيفارا» لميخائيل رومان (١٩٦٩)، هى مسرحيات ملحمية، لأنها تعرض الخلفيات الاجتماعية الواسعة لشخصياتها، ونختلف هنا مع حياة جاسم، لأن هذه المسرحيات، وبرغم وجود تأثير بريشتى واضح فيها، إلا أن ذلك ليس كافيا بأى حال لانتسابها للمسرح الملحمى ومفهومه البريشتى، وذلك إما لغياب أحد المرتكزين - السابق تناولهما عند شرح المسرح الدياليكتيكى - أو لعدم تكاملهما معا. إن التغريب لا يتم فقط عن طريق استخدام مؤثرات تغريبية، ولكن بالتأكيد الفنى على الممكن الآخر والمحتمل للواقع، وهو ما يخلق شكلا من الجدل، إنها الرؤية الشاملة للنص وأسلوب تنفيذه، إنه الجدل الذى يربط بين المضمون والشكل. إن تعدد الشخصيات والأماكن والأحداث أو تغطية دراما ما لفترة زمنية طويلة مع تعدد خطوط الفعل الدرامى، ووجود أكثر من حبكة، وتجاور الأحداث والمناظر مع بعضها، هى سمات لابيسودية أى عرض(٤٠) وليست للحميته، وإلا اعتبرنا كل درامات

شكسبير ملحمية، هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإن استخدام مؤثرات التغريب (V. Effekt) - وقد ذكرنا كثيرا منها أثناء السياق - فى دراما ما لا يعنى بالضرورة انتماءها لمسرح بريشت الدياليكتيكى أو لرؤيته الجمالية، تلك المؤثرات التى يصعب فصلها عن نسق المسرحية الكلى وتركيبها الكامل. إن استخدام مؤثرات التغريب وتقنياته دون وعى لرؤية بريشت الجمالية ومذهبه الدرامى الدياليكتيكى، لا تعدو أن تكون مجرد تجديد شكلى إن لم تتحول إلى عيب فى النص الدرامى يضعفه ويخلخل تماسكه.

من هذا العرض السريع لمنهج بريشت المسرحى الجدلى وتأثيره فى مسرح الستينيات المصرى، نستطيع أن نحدد تصنيفات أربعة تندرج تحتها التأثيرات البريشتية فى مسرح الستينيات المصرى:

١ - استخدام مؤثرات بريشتية تغريبية، سواء فى الدرامات أو فى أساليب الإخراج على مواضيع أو درامات بعيدة كثيرا عن جماليات المسرح الدياليكتيكى ومفهوم بريشت الشامل له، مما تسبب فى فصل واضح بين رؤية بريشت الجمالية ووساطة النص الدرامى، محققا كعرض. وتوجد الكثير من الدراسات المذكورة آنفا ينطبق عليها هذا التوصيف.

٢ - استخدام مؤثرات بريشتية على سبيل التقليد أو التجديد، مما تسبب فى ضعف بعض النصوص الدرامية وتفككها بسبب سوء استخدام هذه المؤثرات(٤١).

٣ - توظيف تقنيات بريشتية بشكل محدد، وبدرجة من الوعى دون الالتزام بمفهوم بريشت الكلى، وأكثر ما نجد تحت هذا التصنيف الدرامات التى حاولت البحث عن قالب عربى خالص.

٤ - التعامل مع مفهوم بريشت الدياليكتيكى فى نظريته الجمالية بشكل ناضج على مستوى النص والعرض، ومسرحية رءوف مسعد «لومومبا» من أفضل الأمثلة على ذلك.

وفى النهاية نرى أن تأثير بريشت الفعلى وتطبيقات مذهبه الجمالى فى المسرح المصرى فى الستينيات، أقل مما هو معروف ومتفق عليه نقديا، سواء فى حالة الحكم أو فى حالة التوصيف، وإن كنا لا ننكر وجود أمثلة على درامات استوعبت منهجه الجدلى ورؤيته الجمالية وطُبق فيها ذلك بشكل ناجح وغير مجزأ، وفى الوقت نفسه الذى استخدمت فيه كثير من مؤثرات التغريب فى مسرحيات أخرى جانبها التوفيق والنجاح عند استخدام منهج بريشت أو تطبيق نظريته الجمالية، الأمر الذى أسهم فى خلق حالة من الانخداع النقدى والتضخيم لأثر بريشت فى المسرح والدراما المصريين، ويمكن تفهم أحد أهم أسباب ذلك فى ضوء أن مؤثرات بريشتية بعينها (مثل الراوى «السرد» وكسر الحاجز الرابع «الاختلاط بين المؤدين» والمتفرجين، وهما خصيصتان

متأصلتان فى معظم أشكال الفرجة الشعبية مثل عروض الشارع وفن الراوى الملحمى والقصاص الشعبى والسامر وغيرها)، قد أثرت بشكل كبير فى ذيوع استخدامها وتقبلها جماليا من جانب كثير من كتاب الدراما، فضلا عن قبولها من قبل المشاهدين تماسُها بشكل قوى ـ وأحيانا لا شعورى ـ بالذاكرة الجمعية للناس التى احتفظت بجماليات تلقى مسرحية مرتبطة بفنون الفرجة الشعبية وأساليبها المسرحية البدائية، وليس مستغربا ملاحظة هذين المؤثرين فى المسرحيات التى اعتمدت على الموروث الشعبى مثل «آه يا ليل يا قمر» لنجيب سرور، ومسرحية «الزير سالم» لألفريد فرج، ومسرحية «اتفرج يا سلام» لرشاد رشدى، ومسرحية «ليالى الحصاد» لمحمود دياب.

يقول بريشت: حقا إن أسهل وسيلة للوجود إنما تتم عن طريق الفن. ويقول: «إن الأشياء كما تبدو لنا الآن تخفى فى داخلها شيئا آخر ينتمى إلى الماضى ـ فى الوقت نفسه ـ ومعاديا لوضعها الحالى».

المراجع والهوامش

(١) انظر

أستون، الان & سافونا، جورج. المسرح والعلامات. ترجمة السيد السباعى. مراجعة محسن مصيلحى (وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى. د.ت) ص ص ١٣١ ـ ١٣٣.

(2) See: Patterson, Michael. The Reolution in German Theater, 1900 - 1933. (Routledge & Kegan Paul. London. 1981) p.1.

(3) See: Taylor, John R. The Penguin Dictionary of Teather, (Penguin Book, Great Brition. 1979) pp. 44 - 5.

(4) See: Stayan. J. L. Modern Drama in Theory and Practice. Vol III (Cambridg University Press. London. 1981) p. 141.

(5) Patterson. Op. Cit., P.5.

(6) See: Ibid., pp. 152 - 6.

(٧) بريشت، برتولت. نظرية المسرح الملحمى. ترجمة جميل نصيف (عالم المعرفة. بيروت. د. ت) ص ٢٨.

(٨) بروستاين، روبرت. المسرح الثورى، دراسات فى الدراما الحديثة من إبس إلى جان جينيه. ترجمة عبد الحليم البشلاوى. ص ٢٢٨.

(9) The Theory of Modern Stage, An Introduction to Modern Theater and Drama. Edited by: Bently, Eric (Penguin Book Ltd. U.S.A, 1988) p.83.

(10) See this table in details in:
Brecht on Theater, translated into English by: Willette, John. (Eyre Methuen. 3rd ed, U.S.A, 1974). p.37-39.

(11) Kathe Rulicke - Weiler "Die Fabal Seel des Dramas" من كتاب "مسرح التغيير، مقالات فى منهج بريشت الفنى" إختيار ومراجعة: قيس الزبيدى (دار ابن رشد، بيروت) ص ٣٧

(12) See : Ibid.p.49-50.

(١٣). هلتون، جوليان نظرية العرض المسرحى. ترجمة: نهاد صليحة (الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٤) ص٢٤١.

(14) See : Ibid.p.38-39.

(١٥) ويمكن الرجوع إلى هذه النقطة فى:
- Szeliski, John Von. Tragedy and Fear, Why Modern Tragic Drama Fails (The University of North Carolina Press, C.Hill).
= Steiner's, George. The Death of Tragedy. 1961.

(١٦) انظر: أوين، فـردريك. برتولت بريشت. حياته، فنه، وعصره. ترجمة العـريس، ابراهيم (دار ابن خلدون، لبنان

(9) The Theory of Modern Stage, An Introduction to Modern Theater and Drama. Edited by: Bently, Eric (Penguin Book Ltd. U.S.A, 1988) p.83.

(10) See this table in details in:
Brecht on Theater, translated into English by: Willette, John. (Eyre Methuen. 3rd ed, U.S.A, 1974). p.37-39.

(11) Kathe Rulicke - Weiler "Die Fabal Seel des Dramas" من كتاب "مسرح التغيير، مقالات فى منهج بريشت الفنى" إختيار ومراجعة: قيس الزبيدى (دار ابن رشد، بيروت) ص٣٧

(12) See : Ibid.p.49-50.

(١٣). هلتون، جوليان نظرية العرض المسرحى. ترجمة: نهاد صليحة (الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٤) ص٢٤١.

(14) See : Ibid.p.38-39.

(١٥) ويمكن الرجوع إلى هذه النقطة فى:
- Szeliski, John Von. Tragedy and Fear, Why Modern Tragic Drama Fails (The University of North Carolina Press, C.Hill).
= Steiner's, George. The Death of Tragedy. 1961.

(١٦) انظر: أوين، فـردريك. برتولت بريشت. حياته، فنه، وعصره. ترجمة العـريس، ابراهيم (دار ابن خلدون، لبنان ١٩٨١) ص١٦٢-١٦٣

(17) See: Fokkemo, Douwe&Ibsch, Elrud. Theories of Literature in the Twentieth Century. (C.Hurt & Company. London. 1978) p.119-121.

(18) See: Boal, Augusto. Theater of the Opressed. Translated to English by: Charles A. & Marino McBride. (Urizen Books, NewYork, 1979) p.46-48.

(١٩) بنتلى، إريك. الحياة فى الدراما . ترجمة: جبرا ابراهيم جبرا.(المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت. ط٣، ١٩٨٢) ص ١٥٦.

(20) See: Patterson,Op.Cit.,p.154-155.

(21) See: Brecht on Theater. Op. Cit., 26 - 8 & 121 - 9 & 223 - 6 & 241 - 5 & 248 - 9

(٢٢) ثيسيدس، فرانسيسكو جارثون. من مسرح أمركيا اللاتينية. مسرح السرد التمثيلى، ترجمة: سمير متولى (مركز اللغات والترجمة. أكاديمية الفنون. القاهرة) ص ٧٣.

(23) See:: Patterson. Op. Cit., pp. 176 - 8.

(24) See: Kathe. Op. Cit., pp. 41 - 3.

(25) Ibid., p. 36.

(26) Dymschutz., A "Brexht, die Asthetik und die Filmkunt".

(٢٧) بريشت، برتولت. نظرية المسرح الملحمى. م. س.، ص ٧٨.

(٢٨) م. ن.، ص ٥٨./

(٢٩) نيكول، الارديس. المسرحية العالمية. جزء (٥) ترجمة: نور شرف وحسن محمود. (الدار المصرية للتأليف والترجمة. القاهرة، ١٩٦٦)، ص ٧٦.

(30) Taylor. Op. Cit., p. 44.

(31) See: Stayn. Op. Cit., pp. 164 - 176 & 184 - 192.

(٣٢) بريشت، برتولت. النظرية السياسية والممارسة الأدبية. تحرير: بيتى نانسه فيبر وهيوبرت هاين. ترجمة: كامل يوسف حسين (سلسلة المائة كتاب. دار الشئون الثقافية. بغداد، ١٩٨٦) ص ٢٨٣.

(٣٣) عبد الهادى، علاء. «بصمات بريشت على مسيرة المسرح المصرى ٢/٢»، جريدة الشرق الأوسط. الملحق الثقافى. لندن. ١٩٩٧/٣/٥، العدد ٦٦٧٢. ص ٢٢.

(٣٤) عيد كمال. الدراما الاشتراكية. دراسة لانبثاقها وتطورها فى مصر (الهيئة القومية للبحث العلمى. طرابلس - ليبيا. معهد الإنماء العربى. بيروت ١٩٨٣) ص ص ٢٦٩ - ٢٧٠.

(35) Stayan. Op. Cit., p. 140.

(٣٦) نيكول، الارديس. المسرحية العالمية. الجزء الرابع. ترجمة شوقى السكرى (المؤسسة المصرية العامة للتأليف والأنباء والنشر، الدار المصرية للتأليف والترجمة. القاهرة) ص ص ١٢٠ - ١٢١.

(٣٧) انظر: بريشت، برتولت، النظرية السياسية والممارسة الأدبية، م. س، ص ص ١٤٦ - ١٦٣.

(٣٨) انظر: عبد الهادى علاء. م. س. ص ٢٢.

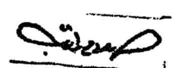
(٣٩) محمد، حياة جاسم. الدراما التجريبية فى مصر والتأثير الغربى عليها، ١٩٦٠ - ١٩٧٠. (دار الآداب. بيروت. ١٩٨٣) ص ٧٢.

(40) See: Wilson, Edwin. The Theater Experience. (McGraw Hill Book Co. New York. 2nd ed. 1980) pp. 257 - 263.

(41) See: Badawi, Mustafa. Modern Arabic Drama In Egypt (Cambridge University Press. G. Britain 1986) pp. 141 & 160 & 173 & 179 & 182 & 199.



نقد



قصيدة أشرف الصباغ السرمدية

زينب العسال

يحتل أشرف الصباغ موضعاً لا تخطئه العين بين المبدعين ممن تطلق عليهم تسمية جيل الثمانينات، وهو جيل قد تشكلت معظم ملامحه، ولم يبق إلا الإضاءات النقدية التى لا تعدو - للأسف - بالنسبة لحياتنا الإبداعية بعامة نقاط ضوء متناثرة، يصعب أن تشكل مساحة الصورة بكل ما تنطوى عليه من تكوينات وألوان وظلال.

لقد استطاع أشرف الصباغ فى قصصه القصيرة - وهى قليلة نسبياً - أن يمثل صوتاً يحاول التعبير عن الذات القصصية، فقد توزع - منذ صباه - بين العمل والدراسة حتى انتهى به إصراره إلى الحصول على درجة الدكتوراه فى الفيزياء من جامعة موسكو.

يرى أرسطو: "أن الأحلام مجرد بقايا أو مخلفات من الانطباعات الحسية العرضية وكأنها الدوامات التى نراها كثيراً فى الأنهار، والتى يكون لها نمط لا يتغير ومع ذلك فقد تغيرت إلى أشكال جديدة بفعل ما تواجهه من بعض العوائق"!

"قصيدة سرمدية فى حانة يزيد بن معاوية" المجموعة القصصية الأولى للأديب أشرف الصباغ تضم اثنتى عشرة قصة هى. " قصيدة سرمدية فى حانة يزيد بن معاوية، أنا وهى ويوسف، بهلول فى بلد الجحوش،

ملخص ما نشر عن سلمى ، جارى البحث والتحري، الآخر ، تفاصيل قاهرية، موت البرتقال فى سبع قصص قصيرة، اللعنة طائر غريب.

"قالوا بالسر إن باحوا تباح دماؤهم "البوح فى الحقيقة يقابله القتل والفناء، وثمة بوح أخر لا يسلمنا للموت ، وإنما هو حياة أخري، إنه بوح الحلم.

البوح ينازعه الصمت محاولاً انتزاع مكانه، عله يغير الواقع المأزوم ليعادل بذلك في غالبية القصص الحلم مستتراً حيناً، أو معلناً عن نفسه أحياناً.

ولنتناول – على سبيل المثال – قصتين من قصص المجموعة تمثلان حالتين من حالات الحلم.

"فى قصيدة سرمدية" تغيب الأسماء فلا يهم تحديد الشخصيات، فهناك العمة والجد والصغير ، وهذا الغريب القادم للقرية، وهناك وعى تام من القاص أشرف الصباغ فى إطلاق لفظ "عفريت" بما يتلاءم مع "الملامح المنقوشة بإزميل خرافى".

فالشخصية تنتمى إلى عالم آخر عالم القدرة والمعرفة، عالم يتمتع بأشياء قد يعجز الإنسان عن الإيتان بها. لفظ "عفريت" يستدعى بالضرورة الميراث اللغوي، فالعفريت من العفر بالسكون والتحريك لظاهر التراب، الجمع بين السكون والحركة يتواءم تماماً مع ما أعلنه القاص فى تقديمه للمجموعة ، والتحرك السريع يجعلنا نستحضر الآية الكريمة قال : عفريت من الجن أنا آتيك به قبل أن تقوم من مقامك".

الحلم هنا هو ما هو إلا قشرة يزيلها القاص حينما يريد معبراً عن سرد يتسم بالإطالة خاصة الحديث عن طفولة الراوى .. فيكون أمامنا الكتاب والمئذنة ، ليرنو إلى رؤية الحاضر نافياً عنها الإيجابية مستحضراً شخصية أبى ذر بكل ما تحمله من مواقف والروح تتشظى رغم أنها صارت قصيدة على لسان الطير، ويصير الراوى هو المروى عنه شاهداً على أحداث وعصور ولت، معلنة عن وجود حقيقى للحلم ،فعالم القرية هنا يتشكل فى ذاكرة الراوى العالم كله "أرى معاوية يفر، والآخر يكشف عن عورته الخلفية بمحض إرادته ، ويزيد يسكر حتى مطلع الفجر ، فأتقلد سيفى وأضرب".

النص يستحضر شخصيات تاريخية.. معاوية ويزيد والحجاج والحاكم أمام الحسين والمسيح وأبى ذر وأبى حيان والسهروردى ممن أدانهم التاريخ أمام من قدموا حياتهم فداء لخلاص البشرية. ومع تعدد الرموز تتعدد الدلالات، فهل كل هذا أحدثه الغريب؟ وهل التصق الراوى بجلد الغريب فصارا جسداً واحداً؟

هل هو إنسان حقيقى أم حالة كونية استشعرها الراوي؟ هل أراد تقديم ملامح "مخلص" من الشرور الآثام ، يوازى – فى ما فعل – الحسين والغفارى!

يقول الشاعر السويسرى كارل شتبلر :"الأحلام لا يمكن أن تحكى، ذلك أنها تتحلل عندما يحاول الذهن

العقلانى أن يمسك بها فى كلمات" لكن ثمة كسر لهذه المقولة فى القصة" فالتفاصيل الدقيقة تأتى فى سياق الواقع، وتشكل الحلم وتعلن عن ذاتها، فالولد يذهب للكتاب، ويعاقب من معلمه "سيدنا يدق سافوداً يومياً فى أعماق روحى".

الشخصيات تقدم من خلال السرد والوصف أو مزج الوصف بالسرد، لنصل لحالة تصاعدية مستمرة تنطلق من الأفراد إلى حركة القرية كمجتمع.

"لم نفكر يومياً فى تحطيم الأصنام فى نفوسهم "ص١٧" أهل قريتنا يبصرون بالمال والقلوب الصدئة، الصمت يؤرقهم ، إنه صمت ما قبل الفعل، لكنه أبداً لا يكون صمت موافقة وتلقى، أما حصافتهم فهى كالعهن المنفوش. "كلامهم حماقات لا تنطلى على الصغار يهزون رءوسهم ولا يؤمنون "الصغار يبحثون عن الحرية ، فيكسرون هالة الكذب التى صنعها الكبار".

"أعجبتهم حكاياك فالتفوا حولك فى الأمسيات المترعة بسحر صوتك، هل انتصر الحكى على المعرفة المستبدة؟!ص ٢٠ هذا سؤال تطرحه القصة – لكن يعقب ذلك فقرة مليئة بالتعبيرات الصوفية تهيمن على النص.

"الوحدة تؤرقك وفطنة الطبيعة العفية لا تسعفك، ومهما تعدى العشق حدود الصمت وانكشف الستر عن الخوف ، فالقيد إشارة فى بحر الوصل، وللحرية آفاق عند تخوم الروح، وعاجلاً أو آجلاً سيتساوى الحد الفاصل بين المنطق وبين الصمت".

إن تجاوز هذا الخطاب الصوفى مع عبارة "طقوس أهل قريتنا عمياء مثلهم، وأخبث من ادعاءات الكواكب الإحدى عشر، وأمر من أنياب الذئب الذى التهم الثانى عشر وأنت الثالث عشر.. يضعنا أمام إشكالية التركيب الأسلوبى الذى اتكأ على الموروثات والحوادث التاريخية، وقد استهوت أشرف الصباغ هذه الإجادة، فقدم هذه القصة معلناً عن قدرته على هضم العديد من القراءات لتخرج قصته بهذا الأسلوب، تطرح اسئلة لا تأتى مباشرة ثقيلة على النفس، بل تغلف فى ثوب من المقابلة والمفارقة والعبثية أحياناً، من خلال حركة السرد المستمر التى قد يقطعها حوار قصير، فلا يهم التواصل مع الآخر، لكن المهم تسجيل الواقع من خلال ما تستشعره أنا الراوي.. فتتكشف له الحقيقة كاملة غير منقوصة.

وفى قصة الآخر والمهداة إلى روح إبراهيم فهمي، تبدأ القصة برصد علاقة حيادية يطلق عليها فى القصة "علاقة تحاشى" كنت دائماً أحاول أن أبدو محايداً وموضوعياً عندما أتحدث عنه، بل كنت أنتقى الألفاظ والكلمات والجمل بحذر شديد". المكان فى القصة يعلن عن تأثيره فى تحديد العلاقات بين شخصيات القصة، فهناك. شبرا ، المغربلين، الدرب الأحمر، المقطم، الزمالك ، سليمان باشا.. يغيب وصف هذه الأماكن بالتحديد وإعطاء ملامح مكانية تميزها عن بعضها .. إلا أن الراوى وهو القاص ذاته – المغترب فى



موسكو – والذى كان يحيا حياة الأدباء ويتردد على أماكن تجمعهم حيد المكان لصالح الوصف وحركة القص ليبرز من البداية مفارقة بين عالمين يعيش داخلهما الراوي، عالم أتى منه، وآخر يعبره ليصل إلى البار. أطلق على الأول الخراب الجميل أما الثانى فيمثله بشر يتحركون فى نشاط وحيوية، بيع وشراء "يتمان فى هدوء بدون مساومة أو وجع قلب".. إنه أيضاً بيع لكنه – قطعاً – يختلف عن بيع الجسد!..

هذا هو منطق القصة، صراع بين عالمين خفى ومعلن وبينهما يقع تجمع الأدباء، المقهى والبار وتسيطر شخصيات بعينها : الحاج مرقس والمعلم عطية وسيد، شخصيات تمارس قمعاً خفيفاً هو الآخر قمع المقهور. فهى شخصيات تطالب الأدباء بدفع ثمن ما يشربونه أو يأكلونه. القصة تقترب من كتابة الذات متوارية خلف حدث يفترض أننا جميعاً نعرفه، موت إبراهيم فهمى، موت إنسان بسيط عانى الفقر والضياع ، لتصير الذات كل جمعى وتتجه بالإدانة إلى المجتمع ككل، ومجتمع الأدباء خاصة ، لتفتح ذواتنا أمام مرآة قام واحد منا بكسرها نيابة عنا، فلا فائدة من لملمة تشظى الذات لأننا لم نعد – كما تبين القصة فى زمن الحلم والمراوغة.

1- On Dreams, In Paraa Natwralia, Laebclassical Library, 1957,363



نص

خشب ونحاس بمسئولية سمية رمضان

عاطف سليمان

إلام ترنو؟

الخارجة من الجب، بكتانها المتسخ وكاحليها المشبوحين بالسلاسل، إلام تهفو؟

ترنو إلى سماوات زرق يتغشاها قمر وشمس تتجلى أضواؤهما وأنوارهما على حجر الخاتم الكريم فيطرح ألقه النفيس، وبه تذهب الخارجة من الجب إلى الحبيب، وتقدمه:

– أهوى أن تُسجن خصلات شعرى تحت لمسة يديك!

يمسد على شعرها، ويطلق البخور ويفك المنظور من أغلالها وغير المنظور، ويهمس لها من أوج عدالته:

– لم تجهز الدنيا بعد لنا.

تهفو إلى إحياء أثمن ذكرياتها، أن تضع قدميها على الأرض وتنثنى وتلمس الأرض بيديها فتساقط نجوم من بطنها دون أن يعُلن فى الملأ عن أوبة تاسعة التاسوع، نوت.

عندئذ لن تنسى أنها هى من خرجت من الجب بكتانها الذى لمسه الحبيب وعمده، وتذهب كى تعد الدنيا، تملأ آبار صحاريها من قطر الندى، وتضع الورع فى أفئدة كهانها، وترم التاريخ منذ المبتدأ، وتتنكر بالأصباغ وترقش وجهها بالحيل، وتذهب إلى حفل حبيبها لتزف إليه كنزها العويص:

– أنا نوت!، وأنت مسدت على

شعرى من قبل!

لا تجـده، لأنه كُنّس مع الدنيـا القديمة، فكلماته كن أعظم منه، وكان حنانه أرق من قلبه، ولو قُدّر وجوده مجدداً فلن يعود لائقاً أن يمس منها شعرة، فهى من أذاعت فى قلبها وقد غدت حرة:

- أنا داعرة نرجسية.

متسلحة بالنقيضين، الشهوة الكلية والاستغناء الصارم، وجدت سبيلها إلى العزلة، وتعلمت كيف تصان الروح وكيف يصان الجسد ثم كيف لا ينبغى أن يصان ما بعدهما، الأشياء قاطبة.

كانت جانين قد حسمت الأمر: "إن الرحلات للبنات مميتة".

فما بالها لو أنبئت بالرحلة الأقدس، المعقودة على قلب الخارجة من الجب لائذة بسمائها الصغيرة، التى هى بالضبط قبة بطنها وقد علت وتعالت.

جانين أدت رحلاتها رسماً على رزم الورق الأبيض غير سامحة لأحد بالإطلاع على مسارب الروح الرهيفة. من هنا، وبدورها، أُلقيت جانين فى جبها الموصوف بالجنون، وهى التى ستوالى، لاحقاً، ملء الجب بقطر الندى الذى هو فيض البئر أصلاً، بخاره، هاربه.، وهى تلتقط الفالت كى تعيده إلى منبعه.

المرأة لا تقبل ولا يمكنها أن تقبل ترك الصحراء بغير ذخيرة. الجب الملآن هو ذخيرة الصحراء وسرها وما يفرقها عن الجحيم، والمرأة تقارب المستحيل والجنون - ما هما؟ - كى تعيد للحب جدواه بمساهمة لا يفهمها عقلاء ولا يقرها قياسيون.

جب الصحراء هو ثدى الأم بدون مواربة تقريباً، والمرأة لا تتوانى عن رسالتها: الإثمار : إعادة الماء إلى الجب: بث اللبن فى الثدى الجاف، وبكلمة أخيرة إعادة الاعتبار إلى كل منته.

أما الإثمار، فإنه يحدث - ويا للروعة - وفى كل الأحوال - بلا ضجة ولا جلبة، بل بسكون تام.

نبض الشارع الثقافى

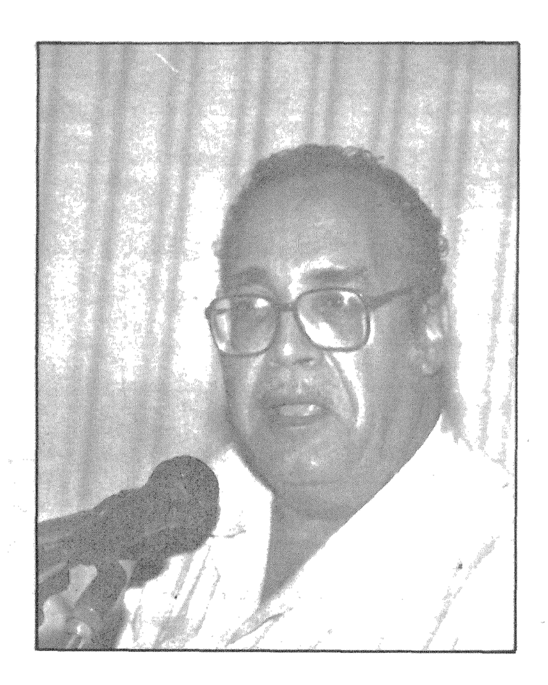
إعداد : مصطفى عبادة

امسك : مفكّر

سيدخل العقد الأخير من القرن العشرين، التاريخ باعتباره عقد الحجر على حرية الإبداع والفكر والاعتقاد، سواء من الجماعات الإسلامية (بفصائلها المتعددة)، أو من مفكرين ومشايخ ينتمون إلى الفكر الإسلامى العثمانى المتشدد، أو حتى على مستوى الدولة التى أصدرت تشريعا يقضى بحق النيابة وحدها فى رفع دعاوى الحسبة.

ففى السنوات الخمس الأخيرة ابتداء من عام ١٩٩٢، تم الاغتيال الجسدى والمعنوى لعدد من أبرز المبدعين والمفكرين والفنانين المصريين، بدءا باغتيال «د. فرج فودة»، والحكم بتفريق «د. نصر حامد أبو زيد» عن زوجته، استنادا إلى ردته!، وطعن «نجيب محفوظ»، ومحاكمة فيلم «المهاجر» ليوسف شاهين، وما يجرى لعدد من الكتّاب الشباب تحت ما يسمى المساس بالعقائد والمقدسات:

فقد تمت مصادرة: «الطرف الأزرق من الطيف» للقاص ياسر إبراهيم، و «الصقّار» لسمير غريب على، التى تم سحبها من منافذ بيع هيئة الكتاب (ذهبت بنفسى للتأكد من سحبها فأخبرنى البائع بأنها غير موجودة، ولما سألته: غير موجودة أم سحبت؟



حسن حنفي

ابتسم ابتسامة ذات معنى وقال: يعنى.. سُحبت!)، ومصادرة عدد «إبداع» الأخير عن «الجسد فى الحضارة» وكتب أخرى كثيرة من بينها: «حقيقة الحجاب وحجية الحديث» للمستشار محمد سعيد العشماوى، والتحليل النفسى للأنبياء»، و «العار» لتسليمة نسرين، كما أن الحجب مازال ساريا على كتب: «فى فقه اللغة العربية» للويس عوض، و «تاريخ الإلحاد فى الإسلام» لعبدالرحمن بدوى، و «أولاد حارتنا» لنجيب محفوظ.

ومن المفارقات اللافتة للنظر أن عمليات مصادرة أخرى تتم فى أنحاء الوطن العربى وخارجه (فيما يبدو أنها ظاهرة عالمية)، فقد صودر كتاب المفكر الفرنسى روجيه جارودى «الأساطير المؤسسة للدولة الصهيونية»، وفى لبنان صودر كتاب «حديقة الحواس»، وفى السودان - ومصر أيضا - صودرت رواية «موسم الهجرة إلى الشمال» للطيب صالح، وفى الكويت صودر إبداع الكاتبتين: ليلى العثمان، وعالية شعيب.

وأخيرا فى مصر، قضية التكفير التى مازالت وقائعها تجرى، وهى قضية تكفير أستاذ الفلسفة الإسلامية(!!) بكلية الآداب جامعة القاهرة، أ.د. حسن حنفى، على يد أحد أساتذة جبهة علماء الأزهر.

ويبدو أن الأدوار مقسمة بشكل جيد ومدروس ومخطط، بين مجمع البحوث الإسلامية، وجبهة علماء الأزهر، والمفكرين السلفيين الذين يكتبون فى الصحف، تبدأ القضية عادة بإصدار بيان تكفيرى، يدّعى مناقشة الأفكار ثم ينتهى إلى التحريض، أو رفع دعاوى قضائية، ثم التصفية الجسدية.

سيناريو متكرر

بدأت وقائع القضية الأخيرة هكذا: نظم الدكتور «عبدالمعطى بيومي» عميد كلية أصول الدين السابق ندوة عن «الفكر الفلسفى والعقلى عند الإمام «محمود شلتوت» شيخ الأزهر السابق»، بمناسبة الذكرى الـ ٢٦ لوفاته»، دُعى إليها د. حسن حنفي، ضمن مجموعة من المفكرين المصريين، ولاقت الندوة ومحاضرة د. حنفى بشكل خاص، نجاحا واستحسانا من جموع الحاضرين، لكن أحد أساتذة الكلية - وهو د. يحيى إسماعيل حبلوش - اعترض على مشاركة د. حنفى، وجرت مشادة بينه وبين د. بيومى. نبع اعتراض د. يحيى من أن د. حنفى «أهان الذات الإلهية فى كتبه وسخر منها، كما سخر من الرسول ومعجزاته، وأهان مشايخ الأزهر وذمَّهم. (جدير بالذكر أن د. يحيى صاحب بيان التكفير لم يقرأ كتب د. حنفى كما صرح فى حواره مع «الأهالى» حين قال: لم أكن قد قرأت أى شيء لحسن حنفى إلا مقالات صحفية فقط، حتى اشتريت كتابه «من العقيدة إلى الثورة/ ٥ أجزاء»).

لكن د. بيومى منظم الندوة رفض هذه الحجج، ودعاه لمناقشة الرجل (أى د. حنفى) فى أفكاره داخل الندوة،

فرفض، وبعدها عكف لمدة أيام قرأ فيها بعض كتب د. حنفى، وبالأخص كتابه «من العقيدة إلى الثورة»، ويبدو من تطور الأمر أنها قراءة موجهة، مخصصة للبحث عما يسميه «الشيخ» (هذيان إلحاد)، ثم أصدر بيانه الشديد الذى ألهب الساحة الثقافية فى مصر، وهو البيان الذى تبرأ منه واستنكره أغلب أساتذة جامعة الأزهر، وكل المصريين المهمومين بحرية الفكر والإبداع، كما نفت جبهة العلماء علمها بالبيان المطبوع على ورقها! (بالمناسبة: أ . فهمى هويدى ـ على طريقته الخاصة فى قراءة الأمور ـ يرى أن الخطأ الوحيد الذى ارتكبه د. حبلوش، هو كتابة بيانه على ورق الجبهة.. يعنى: هو لا يخطّئ الرجل فى جوهر ما ذهب إليه، وأن من أثاروا القضية هم مشعلو الحرائق.. متناسيا ـ لو عاملناه بنفس المنطق ـ أنه أول من أشعل قضية د. نصر أبوزيد وأخرجها من الجامعة إلى الرأى العام، وهو الذى أشعل المعركة حول رواية الصقار، وليس الصحافة).

لكن د. حبلوش لم يكتف بهذا القدر، فبعد يومين ـ بالتمام والكمال وبهذه السرعة ـ أعد دراسة أخرى عن فكر حسن حنفى تحت عنوان «اختراق القلاع وغزو الحصون والفواجع والمواجع» كتبها أيضا على ورق الجبهة فى ٩ صفحات ووزعها على عدد من الصحف وكبار المفكرين الإسلاميين، فصلت الدراسة ما احتوى عليه البيان من اتهامات للدكتور حنفى، وأفاضت فى التدليل على كفره، مما زاد المعركة اشتعالا.

جرى كل ذلك، بينما د. حسن حنفى فى الكويت لإلقاء محاضرة له، ولم يرد أن يتدخل فى النقاش الدائر، لأنه يرى أن جبهة علماء الأزهر ليست جهة اختصاص لمناقشة أفكاره. (جامعة القاهرة لم تدل حتى كتابة هذه السطور برأيها فى القضية، على اعتبار أن د. حسن أحد الأساتذة فيها).

بعد ذلك سارع اتحاد كتاب مصر وأصدر بيانا أدان فيه محاولات تكفير د. حسن حنفى قال فيه: «إن بيان جبهة علماء الأزهر، لا يهدد فقط حرية التعبير التى يصونها الدستور، بل يهدد أيضا السلام الاجتماعى، وينشر جوا من الفتنة نحن أحوج ما نكون إلى تجنبه، فى الظروف الراهنة، وفى جميع الظروف». وقال بيان الاتحاد: «إن منهج بيان تلك الجبهة ولهجته يتجاوزان لغة الخلاف العلمى المعتدل إلى اللغة التحريضية». وأكد البيان «أن المكان الطبيعى لمثل هذا الاختلاف الفكرى هو قاعة العلم، لا استعداء الجهات الرسمية والشعبية ضد المفكرين».

كما سارعت المنظمة المصرية لحقوق الإنسان، بإصدار بيان أدانت فيه محاولات تكفير د. حسن حنفى، من قبل جبهة علماء الأزهر، واصفة إياها «بفرض وصايتها وتفسيرها الأحادى الاتجاه على المجتمع»، وشدد مركز المساعدة القانونية على ضرورة تولى الدولة مسئوليتها تجاه تكفير د. حنفى بموجب مصادقتها على العهد الدولى للحقوق المدنية والسياسية.

إلى هنا.. جرى تطوران مهمان فى القضية: فجبهة علماء الأزهر قررت رفع دعوى قضائية ضد د. بيومى لأنه - حسب ما يدعون - نعتهم بأنهم فصيل للإخوان المسلمين (لاحظ أن الجبهة نفت علمها بالبيان فى البداية).

التطور الآخر: أن الدكتور حسن حنفى خرج من صمته، وكتب رسالة (مكونة من خمس صفحات فلوسكاب وتحتوى على سبع عشرة نقطة)، وجهها إلى عميدى كلية أصول الدين السابق د. عبدالمعطى بيومى، والحالى د. محيى الدين الصافى، دعا فيها لمناقشة مشروعه الفكرى بواسطة متخصصين فى علمى الكلام والفلسفة، ثم قال فيها: «إنه امتداد لحركة الإصلاح الدينى التى بدأها الأفغانى ومحمد عبده».

وبعد أن أوضح طبيعة عمله الفكرى وخطأ قراءة د. يحيى له أكد: «أننا كلنا موحدون بالله، نشهد أن لا إله إلا الله، ومقرون برسالات الأنبياء، ولا يجوز لأحد الشق على القلوب واتهام أصحابها بالكفر أو الردة أو الإلحاد، ثم أدان هذا التشهير العلنى والدعوة إلى التكفير والاتهام بالتدمير التى لا يستفيد منها إلا الإعلام الغربى، ليس دفاعا عن حرية الفكر، بل تشويها للإسلام، ويظل الغرب يزهو علينا بأنه قلعة لحرية الفكر، فينجذب الشباب نحوه رافضين لتراثهم القومى، كما هى الحال الآن فى تركيا.

والقضية لم تحسم بعد.

طرفا الصراع

من هو د. حسن حنفى..؟

- مواليد ١٩٣٥.
- ليسانس أداب قسم فلسفة سنة ١٩٥٦.
- حاصل على الدكتوراه من جامعة السوربون فى موضوعى «الفقه الإسلامى ومقارنة الأديان».
- عمل أستاذا للفلسفة فى جامعات: القاهرة - تمبل فى فيلادلفيا - جامعة الإمام محمد بن عبدالله فى فاس بالمغرب - جامعة طوكيو - والأمم المتحدة فى اليابان - جامعة لوس أنجلوس فى الولايات المتحدة - جامعة كيب تاون فى جنوب إفريقيا.
- فى ١٩٨٩، عين رئيسا لقسم الفلسفة فى كلية الآداب جامعة القاهرة، حتى تقاعده عام ١٩٩٥، ثم أستاذا متفرغا.
- أسس الجمعية الفلسفية المصرية سنة ١٩٨٦.
- له العديد من المؤلفات: مقدمة فى علم الاستغراب - التراث والتجديد، اليسار الإسلامى - من العقيدة إلى الثورة خمسة مجلدات.

من / ماهى جبهة علماء الأزهر..؟

- تأسست فى يوليو من عام ١٩٤٦، وسجلت فى الشئون الاجتماعية تحت رقم ٦٣٦، وكان أول رئيس لها الشيخ محمد الشربينى.
- تم إشهارها رسميا سنة ١٩٦٧ (لاحظ حساسية التاريخ) وفقا لقانون الجمعيات.
- توارت قليلا، ولم يعد لها نشاط فى الحياة العامة.
- عادت إلى النشاط عام ١٩٩٣ (بعد اغتيال د. فرج فودة) بتأييد من شيخ

الأزهر وقتها، الشيخ جاد الحق على جاد الحق.

- خاضت الجبهة معارك عدة أبرزها تكفير د. نصر حامد أبوزيد، وطالبت بتفريقه عن زوجته، وأخيرا تكفير د. حسن حنفى.

- تتحدد وظائف الجبهة - حسب لائحتها - فى سبع وظائف هى: دفع ما يوجه للإسلام من شبهات - ومناهضة البدع والأهواء والعادات السيئة ودسائس الإلحاد والتطرف - العمل على رفع مستوى الأزهريين ماديا وأدبيا - ورعاية أبنائهم وأراملهم - والعمل على صون الآداب العامة - ومحاربة الرذائل الفاشية. (ويبدو أنها أضافت إلى مهامها حديثا تكفير خلق الله وملاحقتهم).

مستقبل الثقافة العربية

أقام المجلس الأعلى للثقافة مؤتمرا قوميا بعنوان «مستقبل الثقافة العربية»، وذلك فى المدة من ١١ إلى ١٤ مايو ١٩٩٧.. لمناقشة وتدارس القضايا والمشكلات الفكرية والثقافية التى يفرضها علينا الدخول إلى القرن الحادى والعشرين، وفى إطار تطلع الأمة العربية إلى تأسيس مشروع ثقافى عربى. والجدير بالذكر أن المؤتمر يعقد وقد مرت ستون عاما على كتاب عميد الأدب العربى «طه حسين» «مستقبل الثقافة فى مصر».

وقد جاء إلى المؤتمر أكثر من سبعين مفكرا من داخل وخارج الوطن العربى ومصر. فقد حضر على سبيل المثال: أ.د. محمد برادة، وأ.د. عبدالسلام بن عبدالعلى (من المغرب)، وأ.د. فالح عبدالجبار وياسين النصير ومحسن الموسوى (من العراق)، ومحمد دكروب وعلى حرب (من لبنان)، وجمال باروت وعبدالرحمن منيف وبرهان غليون (من سوريا)، وسليمان العسكرى وخلدون النقيب (من الكويت)، ومحمد جابر الأنصارى (من البحرين)، وفيصل دراج (من فلسطين)، وبيتر جران (من أمريكا)، بالإضافة إلى مفكرين من انجلترا وفرنسا وتونس والسعودية والسنغال والسودان.

تناولت أبحاث المؤتمر العديد من المحاور، من بينها: تيارات الثقافة العربية المعاصرة - عوائق التقدم الثقافى - التنمية الثقافية وصورة المستقبل - الأفق الجديد للتعددية - ثورة تكنولوجيا الاتصال وآثارها - دور العلم فى تأسيس ثقافة المستقبل - دور العرب فى صنع مستقبل العالم.

وقد أثارت هذه البحوث والمناقشات التى دار حولها العديد من الأسئلة وإعادة التفكير فى الكثير من المواضعات والمسلمات التى تحتاج إلى إعادة التقويم، فقد بدأ المفكر العربى والاقتصادى الكبير أ.د. فوزى منصور بطرح السؤال: هل للثقافة العربية مستقبل؟ وهو السؤال المبدئى والأولى الذى تردد فى كثير من البحوث المقدمة، وذلك للانطلاق نحو تجاوز السلبيات التى تواجهها الثقافة العربية المعاصرة.

ومحمد فريد أبو حديد

بمناسبة الذكرى الثلاثين لوفاة

المؤلف والمفكر محمد فريد أبو حديد، أقام المجلس الأعلى للثقافة احتفالية يومى ١٧ و١٨ مايو ١٩٩٧، وذلك بقاعة الندوات بمقر المجلس.

قدم فى الندوة ٢٠ بحثا عن مختلف اهتمامات وإبداعات محمد فريد أبو حديد فى الاجتماع والسياسة والأدب والفن والتعليم والترجمة، اشترك فى تقديم الأبحاث نخبة من الباحثين وأساتذة الجامعة المتخصصين:

فكتبت الأستاذة الدكتورة فاطمة موسى والأستاذ الدكتور محمد حلمى القاعود عن إبداع فريد أبو حديد فى الرواية التاريخية، وكتب عن المسرح ومحمد فريد الأستاذ الدكتور عبدالحميد شيحة والأستاذ سمير عوض، وعن إبداعاته فى أدب الأطفال كتب الأستاذ عبدالتواب يوسف، والأستاذ نبيل فرج عن المفاهيم الأدبية لمحمد فريد أبو حديد، وكتب الدكتور حسين نصار عن استلهام اللهجة العامية المصرية فى أدب فريد أبو حديد.

والدكتور عبد القادر القط عن محمد فريد أبو حديد وريادة الشعر الحر، وإبراهيم شتا عن مسرحية «خسرو وشيرين بين الأصل والمعالجة المسرحية»، وعن استلهامه التراث الشعبى كتب د. محمود ذهنى والأستاذ فاروق خورشيد، عن ريادته للأدب الشعبى وعن ترجمات محمد فريد أبو حديد كتب الأستاذ وديع فلسطين والأستاذ الدكتور عبدالغفار مكاوى ، وعن روايات أبو حديد التاريخية كتب الدكتور قاسم عبده قاسم والأستاذة رضوى عاشور والدكتور محمود فهمى حجازى كتب عن أبو حديد ومجمع اللغة العربية.

كما أدلى كل من أ.د. حامد عمار سليمان والمستشار عثمان حسين بشهاداتهم عن محمد فريد أبو حديد، بالإضافة إلى كتابات د. محمد عبدالمطلب والأستاذ سامح كريم ود. طاهر أحمد مكى.

أبو حديد: سيرة

- ولد عام ١٨٩٣، وتوفى عام ١٩٦٧.
- خريج مدرسة المعلمين العليا.
- اشتغل بالتدريس بكل مستوياته وتولى معظم قياداته.
- وكيلا لدار الكتب.
- عميدا لمعهد التربية.
- مديرا عاما للتعليم الثانوى.
- أحد المؤسسين للجنة التأليف و الترجمة والنشر.
- عضو المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب.
- عضو ومقرر للجنة الفنون الشعبية بالمجلس.
- عضو بمجمع اللغة العربية ضمن العشرة الطيبة الذين اختارهم المجمع عام١٩٤٦.
- رئيس تحرير مجلة الثقافة فى أوائل الستينيات.
- عضو بمجلس كلية آداب عين شمس.
- نشر العديد من المقالات فى الرسالة والثقافة فى عهدهما الأول.
- أمد المكتبة العربية بأعمال فى والرواية وفى التاريخ.. بعضها من تأليفه، والبعض الآخر ترجمه، وفيها

ماهو بالنثر وماهو بالشعر المرسل.

من هذه الكتب
١ - ابنة الملوك (قصة تاريخية عصرية تصور فجر النهضة الشعبية التى تزعمها عمر مكرم).
٢ - صحائف من حياة (قصة).
٣ - خسرو وشيرين (رواية بالشعر المرسل استمدت موضوعها من الشاهنامه).
٤ - سيرة السيد عمر مكرم.
٥ - فتح العرب لمصر ترجمة عن الفرد تبلو.
٦ - مع الزمان (مجموعة قصصية).
٧ - الملك الضليل.
٨ - المهلهل سيد ربيعة.
٩ - أبو الفوارس عنترة.

الصقار مرة أخرى

طفت على السطح مرة أخرى، الضجة المثارة حول رواية الأديب الشاب سمير غريب على «الصقّار»، بعد أن هدأت، أو هكذا ظننا، فقد نظرت محكمة جنوب القاهرة فى ١٩٩٧/٥/٢٢ الدعوى المرفوعة من الشيخ عبدالعظيم المطعنى، ضد كل من د. سمير سرحان رئيس هيئة الكتاب، وفاروق حسنى وزير الثقافة، طالب د. المطعنى فى دعواه بمصادرة الرواية من الأسواق والحصول على تعويض بالحق المدنى على الأضرار التى لحقت به من جراء قراءته للرواية.

كانت تلك الضجة قد ثارت منذ ثلاثة شهور، إثر مقال كتبه فهمى هويدى فى الأهرام، متهما فيه الرواية بالإساءة للأديان والسخرية من الذات الإلهية!!

بعد ذلك تم سحب الرواية من السوق فعلا، واشتعلت المعركة بين فهمى هويدى وأنصاره، وبين الأدباء الشباب، تلك المعركة التى فجرت العديد من التساؤلات، ليس أولها: «أن الرواية عمل فنى، لا يحاكم إلا بمعايير الفن، وأن الأحكام الأخلاقية لا تجوز على الفن»، فلقراءة الرواية - حسبرأى د. صبرى حافظ فى مقال عن رواية الصقّار - «منطق مغاير لقراءة الخطب المنبرية، والمقالات الصحفية، لأن الرواية عمل فنى ينهض على الجدل المستمر بين جزئياته المنتقاة بعناية من كم هائل من المادة المبذولة للكاتب».

وربما كان أهم الأسئلة على الإطلاق: هل لدى فهمى هويديوقت ليقرأ كل إنتاج الشباب، ثم يدبج فيه المقالات التدميرية؟ أم أن هناك - بالفعل - جيشا من الاحتياطى الذى تكون مهمته - حينئذ - القراءة ثم تبليغ أولى الأمر، حتى يكتبوا هم ما يكتبون ويستعدون السلطات ضد الأدباء الشباب، ثم يتولى بعد الشباب المسلح الأمر سواء برفع الدعاوى أو التصفية الجسدية.

وبمقال صبرى حافظ فى المصور، بدا للمراقبين أن الموضوع قد انتهى، يرد الاعتبار ل مصادرتها فعلا، قال د. صبرى حافظ: «من مشاكل مجتمعنا المزمنة أنه لا يترك الأمور لأصحاب الخبرة بها، ولا يحترم العلم والتخصص، فيتصدى للفتوى فيه من لا مؤهل له وألا أهلية، حتى اختلط الحابل بالنابل، وفقدت الكلمة مصداقيتها، وتشوش الرأى السديد

بالشائعات، وفسد التأويل وكثر التهويل، فتحولت نصوص كثيرة إلى تكأة لكل من له غرض، ووجد القارئ نفسه وسط مناخ مترع بالبلبلة، لا يُعرف فيه الحق من الباطل، ولا الرأى السليم من المزاعم، التى تخفى أغراضا لا علاقة لها بالموضوع المطروح».

وذلك ردا على طريقة فهمى هويدى فى اقتطاع النصوص من سياقها، وهو المنهج المشهور به هويدى، ذلك أن «دلالة أية جزئية من العمل الروائى لا تتحقق إلا من خلال علاقاتها مع بقية الجزئيات وموقعها على خريطة الشبكة المعقدة من الأحداث والعلاقات والشخصيات والرموز».

وفكرة الحفاظ على المقدسات هذه دعوى واهية لا علاقة لها لا بالناس، ولا بالكتابة الإبداعية، فالناس المراد الحفاظ على مقدساتهم، لا يقرأون، والنخبة القارئة التى تحتمى برفض الحرية الإبداعية تحت سيطرة هذا الوهم - الحفاظ على المقدسات - هى أول من يدرك أن المساس بالمقدسات لا يهدمها ولا يلغيها، بل بضدها تتميز الأشياء، إنما هم برفضهم يدافعون عن ذائقتهم الخاصة ويشيعون جوا من التوتر الثقافى، فى محاولة لتثبيت معتقداتهم الخاصة، متخذين من الناس والمقدسات ستارا.

إن ما جرى مؤخرا، وهو رفع دعوى قضائية غير منبت الصلة بأمر مهم جرى فى أثناء اشتعال المعركة فى مرحلتها الأولى، ولم يلتفت إليه أحد، وهو أن البعض قد توهم أن الرواية تسىء للسعودية، وعليه فقد نشرت جريدة «المدينة» السعودية فى ملحقها الأدبى «الأربعاء» مقالا لكاتب مجهول الاسم، وقعه باسم «قناص!!»، احتوى هذا المقال/ العامود على مجموعة من الشتائم، والتوجيهات والإساءة إلى مثقفى مصر ومبدعيها، من مثل: أن الرواية تسىء للقارئ المسلم العربى بصفة عامة و «للقارئ الخليجى بصفة خاصة»!! وأن الهيئة العامة للكتاب تهدف من وراء هذه الأساليب إلى الكسب المادى، وأن هذا العمل الكتابى يدل على سوء نية مؤلفه، وأنه كاتب فارغ وصبى صغير مجهول. وهناك ماهو فوق كل هذا مما دمغ به الكاتب السعودى الرواية ومؤلفها من قبيل أن قلب المؤلف وأمثاله ملىء بالحقد والحسد».

ثم إن المقال/ الرسالة أخيرا يخرج من باب النقد إلى التوجيه الحكومى واللوم لمسئولى هيئة الكتاب الذين - فيما نعتقد - لا يتلقون تعليماتهم من حكومة أحد، وأسلوب الاستعداء الحكومى لا يجدى، فلدينا قوانين ودستور، فالهيئة لا تهدف من وراء النشر إلى الكسب المادى - كما قال أخونا الخليجى - وهو أمر مشروع لو حدث، بل على العكس جعلت أصلا لنشر إبداع الكتاب المصريين والعرب، وهى بذلك تخسر لا تكسب.

أخيرا نريد أن نسأل الكاتب السعودى، هل أعطاه كل القراء العرب فى الخليج توكيلا للتحدث باسمهم، أم ماذا فى الأمر؟

من كل ما سبق يتضح أن د. المطعنى رافع الدعوى - وهو معار حاليا لإحدى

دول الخليج ـ نفذ عمليا ما أوصى به الكاتب السعودى، وهذه ليست السابقة الأولى من نوعها. فالقاضى الذى حكم بتفريق د. نصر أبوزيد عن زوجته، أجل النطق بالحكم من شهر إبريل إلى يونيو لحين أداء مناسك الحج فى السعودية.

جوائز موجهة

عقدت يومى الثلاثاء ٦ مايو والأربعاء ٧ مايو ١٩٩٧ فى المسرح الصغير بدار الأوبرا المصرية، احتفالية الدورة الثالثة لجائزة الشاعر «محمد حسن فقى» تحت عنوان «التجديد فى القصيدة العربية المعاصرة».

وقد فاز بجائزة الشعر هذا العام الشاعر المصرى: عبده بدوى عن ديوان «دقات فوق الليل» الذى صدر عام ١٩٩٢(!!) جاء فى حيثيات اللجنة المحكمة التى اختارته كأفضل ديوان (إذا صرفنا النظر عن أنه صدر عام ١٩٩٢ وله طبعة أخرى فى نهاية الثمانينات فى العراق) أنه: «ديوان باعث للأمل فى النفوس رغم أن مجموعة قصائده كتبت فى فترة حزن وانكسار مرت بستينيات العالم العربى حين كان كل شىء تائها وحزينا ومغرورقا»(!!) وأن من السمات المميزة للديوان سلامة اللغة ورصانتها معا، فلا أخطاء ولا ضرورات وإنما لغة سليمة صافية.

كما فاز بجائزة الإبداع فى نقد الشعر كتاب «الغربة والحنين فى الشعر الأندلسى» للأستاذة الدكتورة: فاطمة طحطح. وهو كتاب يبدأ بمدخل منهجى حول قيمة شعر الغربة والحنين وارتباطه الوثيق بالوجود الإنسانى، وتعبيره عن النفس الإنسانية ـ وهو ما تنبه له الناقد الأندلسى «حازم القرطاجنى» ـ ويلفت النظر إلى أن هذا الشعر يحتل مساحة كبيرة فى الشعر الأندلسى لعلها تزيد على الموضوعات التى استوقفت دائما نظر الباحثين مثل: شعر الطبيعة والغزل والحرب، وتتوزع الدراسة بعد ذلك إلى عدة فصول: الأول مقدمة عرفت فيها المؤلفة بالغربة والاغتراب وبسطت دوافع الغربة والحنين فى الشعر الأندلسى، مع عرض نقدى تحليلى لمادة الدراسة وما أنجز من أبحاث سابقة تتصل بها. وباقى الفصول دراسات تفصيلية لهذا الجانب عند عدد من شعراء الأندلس بحسب ألوان الحنين والغربة عندهم.

تضمنت الدورة حلقة نقاشية احتوت ثمانية أبحاث مهمة لألمع الأساتذة المصريين والعرب، ركزت الأبحاث هذه الدورة على الشعر العربى على امتداد تاريخه ورصد قضية التجديد فيه، خلافا للدورة السابقة ـ مثلا ـ التى كانت منصبة كلها على دراسة الشاعر السعودى «محمد حسن فقى»، نوقشت أبحاث هذه الدورة على مدى أربع جلسات، والأبحاث هى:

- أثر الشعر الأندلسى فى الشعر الحديث للأستاذ الدكتور، محمد بن شريفة.
- الظواهر التراثية فى الشعر الحديث، أ.د. إبراهيم عبدالرحمن.
- مداخل قراءة النص الشعرى، أ.د.

محمد عبدالمطلب.
ـ الرؤية فى نص الحداثة، أ.د. حسن فهد الهويمل.
ـ الشعر الجديد ولغة العصر، أ.د. محمد الهادى الطرابلسى.
ـ الحداثة فى الشعر العربى المعاصر بين النظرية والتطبيق، أ.د. وليد قصّاب.
ـ ظاهرة الغموض فى التجارب الشعرية الحديثة، أ.د. محمد أبو الأنوار.
ـ قصيدة النثر بين النقد والإبداع، أ.د. عبدالقادر القط.

أقيمت فى نهاية المناقشات ندوة شعرية حضرها الفائزون السابقون من الشعراء بجائزة محمد حسن فقى: فاروق شوشة مصر ـ خالد البرادعى (سوريا) ـ عبداللطيف عبدالحليم (مصر) ـ عبده بدوى (مصر)، بالإضافة للشعراء محمد إبراهيم أبو سنة ـ إسماعيل عقاب ـ أحمد سويلم ـ خليفة الوقيان ـ منى عبدالعظيم ـ حسن عبدالله القرشى ـ أحمد تيمور.

الغريب أن الجو العام للدورة والمناقشات، والحضور الشعرى (لاحظ الأسماء أعلاه) غلب عليه العداء الواضح أو النفور فى أحسن الأحوال للإبداع الجديد حتى ممن يفترض أنهم تبنوا فى بداية حياتهم العلمية أو الشعرية مفاهيم تقدمية عن الفن عامة والشعر خاصة، مثل الدكتور عبدالقادر القط الذى حاول فى بحثه أن يكشف عما يمكن أن يكون بدايات بعيدة لقصيدة النثر أو جذور أولى نمت وامتدت حتى تحولت إلى وجود منفرد عن بداياته، حيث بدأ بحثه من حيث ينبغى أن ينتهى، بدأه بما يشبه الأحكام المسبقة أو الرؤية الجاهزة.

أما د. وليد قصاب، فهذا قضية وحده، فالرجل لم ير فى الحداثة العربية سوى «فاشية» «غربية» «يسارية» «علمانية» تتنكر للدين، فقد دخل بحثه أيضا برؤية جاهزة رافضة مدينة، ولم يترك لنفسه فرصة دراسة النصوص والخروج منها بنتائج مع أو ضد الظاهرة، وخلاصة القول ـ حسب رأيه ـ «أن الحداثة العربية المعاصرة فى الأدب، وهى الحداثة الفاشية المهيمنة على أدبنا من خمسينيات هذا القرن إلى اليوم، بدت أبعد من نزعة فى الأدب والفن أو تعبيرا عن الأشكال الجديدة من شعر حر أو مرسل أو منثور أو ما شاكل ذلك، إنها تطرح نفسها رؤية فكرية للعالم مدعية أنها تحل محل جميع العقائد والأفكار والتصورات التى كانت سائدة من قبل، سواء كان مصدرها بشريا أم سماويا وصدرت فى هذه الرؤية عن فكر علمانى غربى، ليبرالى، أو يسارى!!».

ولا نريد ـ بالطبع ـ أن نسترسل فيما وصم به الناقد!! حركة فنية فكرية كبرى فى القرن العشرين من أوصاف نعف عن ذكرها هنا.

ولا يخفى على القارئ ـ بالطبع ـ أن هذه أحكام تتمشى أو يريدها منظمو الدورة ومانحو الجائزة، وهو يعرف من أين تؤكل الكتف. كان بودنا أن نعرض لباقى الأبحاث لولا ضيق المساحة.

الفن السابع

وسط أجواء الظلام التى تخيم على حاضر ومستقبل الفن السينمائى فى مصر، جاءت «الفن السابع» المجلة بمثابة بصيص الأمل الذى يجعلنا محققين فى حلمنا بفن سابع راق، ومستقبل أفضل للسينما المصرية والعربية.

والفن السابع مجلة سينمائية مستقلة، لا تسعى للإثارة عن طريق الخبر والصورة الملونة، بل تعكس هما (فنيا) أساسيا لدى جيل من المهتمين بآفاق السينما العربية، وهى إذ تقلب فى أرشيف السينما المصرية، تسعى للبحث عن طريق للخروج من المأزق الحالى الذى تعانيه السينما، ذلك المنشط الإنسانى الفنى، الذى كان مصدرا ثانيا للدخل القومى بعد القطن.

ويحدد الفنان «محمود حميدة» صاحب الامتياز ورئيس مجلس إدارة المجلة الخطوة الأولى للنهوض بفن السينما متمثلة فى الحوار الراقى بين الكتاب والمخرجين والممثلين والفنيين.

كما يكرس محمد الكردوسى (رئيس التحرير) افتتاحية العدد للحديث عن يوسف شاهين. وفى ظل الموجة التى يحاول فيها الجميع ركوب قطار الخصخصة تضمنت المجلة ملفا بعنوان: «ماذا يريد رجال الأعمال من السينما؟ «الفن السابع تنفتح على السينما العالمية والعربية، كما تنفتح على مختلف الفنون الأخرى التى تصنع من اللغة صورة جميلة.

«أدب ونقد» تتمنى للزميلة «الفن السابع» ازدهارا وتقدما موصولا، نحو فن أرقى، وسينما جميلة.

رحيل د. على البطل

فى نهاية شهر إبريل، هذا العام، توفى أستاذ الدكتور الناقد على البطل، الذى أثرى الحياة النقدية والأدبية بالعديد من الدراسات والمقالات والمشاركات الحية فى المنتديات الأدبية، مات الرجل بهدوء، فى محافظة المنيا، ولم ينشر عنه شىء يذكر، باستثناء مقال كتبه صديقه الشاعر رفعت سلام فى جريدة الجمهورية.

وقد ترك على البطل العديد من المؤلفات والمقالات المتناثرة فى المجلات الأدبية، وبعض الأصدقاء يحاولون الآن نشر كتبه ومقالاته. وكنا هنا فى «أدب ونقد» قد قمنا بعرض أحد كتبه وهو «بنية الاستلاب» دراسة نصية فى مراوحة من إشراقات رفعت سلام.

ونحاول الآن تقديم ببليوجرافيا مبدئية بما تركه الأستاذ الراحل، سواء كتبه المنشورة أو التى لم تنشر، بالإضافة إلى المنشور، فى المجالات الأدبية (ونتوجه بالشكر للصديق عباس الحداد من الكويت الذى أمدنا بأسماء مقالاته المنشورة، والصديق رفعت سلام على ما يقوم تجاه مؤلفات د. البطل، وكذلك مدنا بأسماء الكتب غير المنشورة).

أولا الكتب :

١ ـ الرمز الأسطورى فى شعر بدر شاكر السيّاب.

٢ ـ الصورة الفنية فى الشعر العربى (رسالته للدكتوراه).
٣ ـ شعر العصر الحديث.
٤ ـ الشعر الأموى.
٥ ـ شبح قايين بين إديث ستويل وبدر شاكر السيّاب.
٦ ـ النص الشعرى بين عامودية الشكل وحداثية الاشكال عند عبدالله البردنى.
٧ ـ الأداء الأسطورى فى الشعر المعاصر «تطبيق على شعر محمد الثبيتى».
٨ ـ القصيدة الطقوسية.
٩ ـ يذهبون للشعر.
١٠ ـ بنية الاستلاب، دراسة فى قصيدة مراوحة من ديون إشراقات لرفعت سلام.

ثانيا: المقالات النقدية
١ ـ فى لغة النص الشعرى ـ مجلة «علامات» الكتاب النقدى الدورى الذى يصدر عن نادى جدة الأدبى الثقافى: الجزء التاسع، المجلد الثالث ـ سبتمبر ١٩٩٣م.
٢ ـ محاولة رؤية لموضوع من التراث: الغزل العذرى، واضطراب الواقع. مجلة فصول ـ العدد ٣ ـ المجلد ٤.
٣ ـ شعر حافظ إبراهيم: دراسة فى ضوء الواقع السياسى والاجتماعى. مجلة فصول ـ العدد ٢ ـ المجلد ٣.
٤ ـ القصيدة المطرية: ضمن دراسات أعمال مؤتمر الشعر العربى المنعقد فى القاهرة عام ١٩٩٣م.
٥ ـ دراسة التحديث الإبداعى على مستوى الإبداع القرائى. مجلة أدب ونقد ـ يوليو ١٩٩٥م.

٦ ـ دراسة عنه:
١ ـ عرض لكتابه: الصورة فى الشعر العربى حتى آخر القرن الثانى الهجرى دراسة فى أصولها وتطورها، قام به د. عصام البهى فى مجلة فصول العدد ٤ ـ المجلد ٤ ـ ص . ص ٢٢٣ ـ ٢٢٩.
٢ ـ مرجعية النص ومرجعية الواقع، عرض لكتاب بنية الاستلاب، عرضه مصطفى عبادة فى مجلة «أدب ونقد» العدد ١٣٠ يونية ١٩٩٦.
أخيرا : رحم الله د. على البطل، ووفق القائمين على نشر أعماله. ونرجو من أصدقاء الراحل أن يمددنا بما لديهم من أعمال لم تنشر له لاستكمال البيبليوجرافيا.

الجنرال والربابة

محاولة للانتصار لفطرية الإنسان

نبيل المنياوى

لحظات قصيرة وآنية يمسكها القاص رابح بدير فى مجموعته «الجنرال والربابة».. ولكنه يستطيع أن ينفذ منها بجدارة إلى جوهر هذا الواقع ليعكس معاناة شخوص حقيقية نعرفها جيدا، وجاءت هذه اللحظات لتضعنا أمام أنفسنا وكأننا نستعيد مشاهد تكررت بالفعل أمام أعيننا دون أن ندرك أنها لحظات حقيقية فى الحياة.. عشناها بالفعل أو رأينا بالفعل من يعيشها.

ففى القصة الأولى «الجنرال والربابة» والتى تتصدر المجموعة، نرى ذلك «الجنرال» الذى يجوز أن

يكون مجرد «معتوه» أو أحد الذين استوعبوا فلسفة الحياة دونما اختراق، ولكن دون أن يسمح له بالانفصال عن هذه الحياة.. هذه الحياة التى فرض عليه أن يحياها قسرا.. وتتساوى فيها كل الأشياء.. داخل هذه النفس التى لا تعرف أو تعترف بحدود الجغرافيا.. ويبقى الإنسان بانفعالاته المتناقضة هو جوهر هذه الحياة.. وفى لحظاتها المختلفة «سبارتاكوس» المصلوب.. الابتسامة السحرية للوحة الجيوكندا «هنود الأنكا» ورقصاتهم المتفجرة.. المرأة التى تدفع إلى الخيانة وتبحث عن مبرر لها.

وتبقى هذه الانفعالات المتناقضة التى تجتاح النفس البشرية هى كل ما سعى القاص إلى اقتناصها دون أن تنفصل هذه اللحظات عن إطار الواقع بمعطياته التى تحدد هذه الانفعالات وتوجهها، وكثيرا ما يحدث الصدام بينهما.

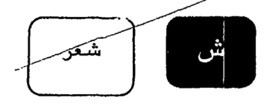
وتأتى اللغة سريعة ومكثفة تعكس تتابع هذه اللحظات وتناسب الإيقاع السريع للحياة، بشكل يجعل القارئ يلهث فى كثير من الأحيان ويشير إلى حالة التوتر المتبادلة بين المشاعر الإنسانية بما فيها من رغبات وبين توتر الحياة بشكل عام.

ولا يمكن أن نفصل هذه اللحظات التى رصدها القاص بقوة عن التحولات التى حدثت بالنسبة للعديد من القيم الاجتماعية وانزواء بعض النماذج رغم أهمية دورها فى مراحل معينة.. ففى قصة «طقس الصباح» نجد القاص يشير إشارة واضحة إلى هذه التحولات التى لم تطرأ على النفس البشرية المجردة فقط، ولكن حتى على الكثير من المفاهيم والرموز.. اشتهاءاتى ليست عيون النساء.. وابتسامات الشهداء المعلقين على جدران الغرفة.

وفى قصة «الساق.. الوردة.. الشمس» نجد شهادة الدبلوم المعلقة فوق الجدار مجاورة لصورة الأخ فى زيه العسكرى التى لصق بطرف إطارها شارة حداد سوداء بالية.

وفى قصة أخرى بعنوان «سرد» نرى المشهد الجنائزى يعبر الشارع.. والمشيعون صامتون.. بينما تتوارى فتاة «البوتيك» بابتسامتها.

ولعل أبدع ما جاء فى المجموعة القصصية «الجنرال والربابة» هو هذا التفاعل الواضح بين الخلفيات النفسية والثقافية للشخوص والتى تنعكس فى علاقتها بالحياة وبالآخرين حتى وإن كان مشهد الهزيمة هو الأكثر ثباتا فى معظم القصص.. يبقى أن نذكر أن القاص رابح بدير فى مجموعة الجنرال والربابة استطاع أن يحقق ما يمكن أن «نسميه كونية القصة»، ليس بابتكار نماذج عامة بل بتجريد الإنسان عن كل ما يعطيه صفات أخرى غير الإنسانية - الإنسانية فقط بلا رتوش أو محاولات تجميل.. إنها محاولة لربط الإنسان بفطرته حتى وهو فى «قدس الأقداس» أو يقرأ كتابا لسارتر.. أو يتجول فى الأرض باحثا عن مداخل جديدة لفهم فلسفة الحياة.



فانتازيا الرجولة

محمود خير الله

أقف طويلاً أمام النوافذ البعيدة
طويلاً
وأنا أستدعى أشباحى الخاصة
ليس لأننى هارب من يقظتي
لكننى أحذف سطورى الخائبة
قاصداً
أن أعلم طفلى الاعتزاز اللعين
بنجومه الصغيرة
كأن يعلّم طفلة الجيران أكل الحلوى
أو يغنى مثلاً
فتهرب صيحات كبيرة من
حنجرتي
أو يذكّرنى كثيراً
بصفعات أبى وهو يلقّننى درس
"اللازم والمتعدى"
لم أتعود أن أشعُر الآخرين بالشبع
دائمًا حينما أرى صغيرى
يلعق حليب أمه
أبتسم، لأنه يقوم شبعانا
ويشير لى أن ألاعبه

مثلاً
ضربنى صبى فى مخبز
وأنا فى طابور طويل منذ الصباح
وحينما عدت لإخوتى "الكبار"
حكيت لهم أننى صفعت صبيًا قويًا
عشرين صفعة
لكننى ظللت ألوح لهم دائمًا

أننى أصفع الأقوياء
- فلترتعدوا -

هكذا
الجوع دائمًا حكاية أرددها
الحبيبة مثلاً
تصورت أننى ذو "غيرة شرقية"
وحينما هاجمنا "قُطّاع الحب"
فى الحديقة العامة
وسبونى بأمى وأبي
أعطيت لهم نقودى الأخيرة
على أن يتركونا نرحل
وهكذا وقعت على حقيقة تحت جلدي
وصارت خيالاتى هى التى تدافع
عن الشرف لا أنا

دائماً لم أكن شجاعاً
وأنا أشير لأمى أن فأراً
يقفز فوق السرير
أحمل الجريدة ذات الشعيرات
الخشنة
وأبحث،
يقفز الفأر بين ضلوعى رعباً
ضربت ضلوعي
فخرج الفأر ولم يخرج الرعب أبداً

لأبى وجه غليظ
وشفاه كذلك
وأنف أيضًا
وأبدًا لم أكن أضحك

وهو يداعب الأخ الأصغر
ليس لأنه يدلله
ولكن لأن الضحك ربما توقف
حينما جف صدر أمي
ولم يعد يدر الحليب المناسب لي

أنا بكيت كثيراً
حينما اندلعت من طفولتى صرخات
وأحرقت مراهقتي
نعم
النيران الصغيرة أحرقت لسنوات
طويلة مراهقتي
وظلت "الفتاة" أى فتاة
تعنى لى أشياء كثيرة.
- نظرات أبى اللائمة
- ابتسامات أمى الغامزة لشاربى
الذى (خَطّ)
- عيون أخى الحاقدة على فتوتى

وحينما صرت شابًا
يفهم جيداً تفاصيله الجميلة
وأخطاءه الكثيرة
لم يعد يجدى معي
أن أنخرط فى عملٍ جماعي

لفظتنى الجماعات الصغيرة
والكبيرة
لم يرعنى سوى الحبيبة
والحقيقة لم يكن بيننا عمل جماعي
كنا قد اكتشفنا التوحد
كسبيل لحل أزماتى مع الجماعة
وكسبيل للخلاص من الفشل



الذى يمتد للعابى حينما
آكل مع جماعة
ربما لأن أبي
أحب أن يدّرس لى على المائدة
المائدة التى كانت تشبه دائرة صغيرة من الخشب
على قوائم قصيرة
بحيث يستطيع أن يمد يده ويلدغنى
وسط أفراد الجماعة
وصرت أمثّلُ له مجموعة جراح لا تندمل
طويل، محدودب جداً، رائحتى قذرة، بليد، أتذكر أهداف الخطيب دائماً
وأنسى أبيات امرؤ القيس
وحينما فُقته طولاً

صرت ملحداً، متسرعاً، ذا عينين مائلتين للفتيات

طفلى صغير لم يزد على عدة سنتيمترات
أبى تحول بفعل التحلل إلى رماد
سوف تجرفه الأيام
ليصير ربما
حجراً فى منزل رئيس الدولة بعد عدة قرون
وأنا
تورّمتْ تحت جلدى يقظة صغيرة
أرجو أن أفقأها
ليخرج الصديد
أرجو.

نقد

قصائد امرأة بدوية

قراءة نقدية في شعر سعدية مفرح

زهور تراك الشمرّى

غاب (آخر الحالمين) فأسرجت تلك البدوية خيل ظنونها، غاب فكان الغياب الشهى، غاب الغياب فكان الحضور البهى، وكذلك غابت (سعدية مفرح) غيابا شهيا وحضرت حضورا بهيا. سعدية مفرح شاعرة من الكويت لها تجربة شعرية جديرة بالقراءة والتحليل، جديرة بما هو أكثر من التوقف عند أحرف القصيد بل الإبحار فى عالمها العميق، ومحاولة استشكاف النصوص. إن النصوص الشعرية الحديثة تتطلب من القارئ عملية قراءة (امتزاجية) بالنص، قراءة تتطلب وعياً خاصا، مجهودا خاصا وإبداعا خاصا حتى يصل لرؤية الشاعر وتذوق لغته وفهم رموزه هذا النوع من القراءة هو ما يحتاجه الوضع الثقافى الراهن فى خضم هذا الكم الكبير من الأعمال الإبداعية المختلفة، وهو الدور المنوط بالقارئ المتذوق والقراءة التى تليق بمثل هذه النصوص.

نستطيع تقسيم التجربة الشعرية للشاعرة إلى مرحلتين، المرحلة الأولى وتتمثل بالديوان الأول وهو (آخر الحالمين كان) والذى صدر عام ١٩٩٠ لكن الغزو العراقى لدولة الكويت لم يمهل الشاعرة حتى ترى باكورة الإنتاج وباكورة الفرح حيث أتلفت النسخ لتعاود الشاعرة طباعة ديوانها فيعود بحلته الجديدة عام ١٩٩٢ مع اختلاف الغلاف. صورة الغلاف الأولى كانت صورة فنانة ذات ألوان غامضة شديدة الغموض واضحة شديدة الوضوح تماما كقصيدة لم تجد مكانا يليق بها سوى الصدارة!! بينما الغلاف فى النسخة الثانية كان لوحة لفنان عالمى وإن كنت لا أرى توحداً وامتزاجاً بين هذه اللوحة وقصائد الديوان. لكن الشعر عاود الظهر مرة أخرى بشموخ أكبر، عاد إلينا كما عادت الكويت، كما عادت الشمس

وتراب الكويت الحبيبة، عاد ليهدي صاحبته جائزة د. سعاد الصباح للشعر في العام نفسه.
أما المرحلة الثانية فتتمثل بالديوان الثاني وهو (تغيب فأسرج خيل ظنوني) والذي صدر عام ١٩٩٢. غلاف الديوان حمل صورة معبرة للقصيدة التي عنونت الديوان، وإن كانت صغيرة بما لا يتفق و(خيل الظنون).
.. ما بين (آخر الحالمين كان) و(تغيب فأسرج خيل ظنوني) قدمت الشاعرة موقفا خاصا ينبع من تجربتها الذاتية مع القضية. في (آخر الحالمين كان) نجد آخر الحالمين أول من (امتطى) أعالي الحريق، بينما نجده أيضاً آخر الحالمين (بموت الرمال) و(انتحار الأغاني) وأي رمال!! وأي أغاني!! (الرمال المتوجة بحكايا الطيور) وتلك (الأغاني) التي هبت نسائم التغيير عليها وانضمت لقافلة أخرى ليست (أغاني) وإنما أي شيء آخر تصادره النفوس، وليست (الأغاني) فقط وإنما كل ما احتوته (قافلة الضوء الجديد).
كان أيضاً آخر الحالمين (بقبح الكلام الشهي)، هذا الكلام الذي حرمته القبيلة لكننا نجد الشاعرة تنهل أيضاً من ذات الكلام المحرم فنراها امتشقت القصائد وصفعت الخوف (الذي يلثم كل الوجوه).
ونراها أيضاً تطلق سراح آخر الحالمين فتقول (اتركوه) فهو:

أولهم في امتطاء أعالي الحريق
إذ ليس جمر
وليس طريق

(اتركوه) هل هي لحظة توسل أم فعل أمر؟! قد يكون هذا وقد يكون ذاك لكن المؤكد أنه (لحظة إشراقية) في روح الشاعرة وإحساسها بآخر الحالمين. تشرق الحقيقة في مثل هذه اللحظة فيكون ثمة عتمة جديدة تشرق في ثنايا القصيدة فتزيدها إبهاما وجمالا يتعذر معه أي إيضاح يكون بمثابة ضوء ساطع يحرق مثل هذا الإحساس بمثل هذه (اللحظة الإشراقية) ومثل هذه القصيدة!!

* * *

(اعترافات امرأة بدوية) هي القصيدة اللوحة، لوحة متكاملة لصحراء تمتد في ثنايا الروح، لازالت تنتصب عليها خيمة أولئك (النشامى) ولازالت (ذلالهم) و(فناجيلهم) تأخذ أماكنها في صدر البيت، لوحة عبقة برائحة البن والهيل والخزامى والثياب القديمة!! هذه اللوحة تناغمت فيها ألوان الصحراء وبيت الشعر ورائحة البداوة الجميلة حيث القهوة وخيول الفرسان تضرب في الأرض وسيوفهم تبرق في سماء الصحراء البديعة. تستضيفنا القصيدة منذ البداية في بيت الشعر حيث تشتعل نار الغضى فتسري حرارتها في عروقنا ورائحة القهوة المهيلة تملأ أنفاسنا وهذه الرمال التي تحوي كل حكايا الليالي الطويلة وجلسات السمر والانتظار صورة فنية متكاملة رسمت الشاعرة بحروفها (الوطن)، واعترافا صريحا بحدود ذاك الوطن الذي تعشقه، ونعشقه نحن كمتلقين.
. تصور الشاعرة الصراع مابين (جدار التذكر) و(رياح التغيير)، هذا الصراع الذي يتهافت تفاصيلا صغيرة كبيرة تضرب في ذلك الجدار فيرتسم عليه ذلك (الوطن) الذي يأخذ أكثر من وجه فهو بيت (تضرب أوتاده في ثنايا الفؤاد) عبقا برائحة البن والهيل رافضا لكل عطورات الحضارة، وهو (غزوة) من أجل الحياة، ونار

تشعل الدفء من جمر الغضى، ويعود ليكون وطنا رافضا لكل زيف الحضارة، لكل خيانة لرمله وأصالته وماضيه وأي انتماء لغيره تعتبره الشاعرة (مذلة كبيرة).

هو الذكريات التي تلتصق بعمق الذاكرة لا تبرحها، هو الرائحة الباقية في الأنفاس وتلك الظفائر الممتدة الباقية مابقينا. كل هذا الصراع هو مصدر عذاب للشاعرة وكل هذا الإسقاط هو منشأ قلق لها، إلا أنه يذكرها بالغياب، فصورة لذلك البيت الذى لونه بلون عينيها، وللرائحة الملتصقة بالثياب تكشف حقيقة واحدة هي الغياب:

فحين تعج بصدرى رياح التغير
تفاجئني ضرباتها في جدار التذكر
ترش التصور إثر التصور
لبيت من الشعر
في لون عيني لونه،
تمتد أوتاده مناوبة
في ثنايا الفؤاد
ساخرة
لرائحة لم تزل،
رغم كل عطور التحضر،
لاصقة بخلايا ثيابي
تذكرني بغيابي
ص٣٣ - ٣٤

فالغياب عن مثل هذا (الجو) يبعث تصورا آخر، في نفس الجدار، هو أنها صانعة لا مثيل لها لتلك القهوة العربية المميزة برائحة الهيل الذى يشبه إلى حد كبير رائحة العناد لدى الشاعرة:

وتعلن سافرة
أنني كنت صانعة،
ليس مثلي أحد،
لقهوة، أسرق إن لم أجد،
بنا ألونها به.
من عيوني السواد
أهيلها، إن لم أجد هيلا،
بما ينبت من عطر
بين خلايا العناد..ص٣٤

الغزوة مصدر عذاب آخر للشاعرة فحين يصير اسمها غزوة الفرسان عند القتال يصبح اسمها سيفا آخر يجود عليهم بالرزق فها هي، امرأة بدوية يقسمون هم باسمها وبظفائرها وبعينيها اللتين بلون القهوة!!

باسمها يفعلون
بعينيها، اللتين تسرق لونهما
تسكبه في دلة القهوة،
هم يقسمون
بظفائرها، التي تمتد
حتى تنتهي الصحراء عارية
في بقايا بقائنا، ص ٣٥

تكون الذكريات مصدر عذاب فتهرب إلى (الوعي) فتعي ذلك الخوف فتحزن أكثر!! تحزن على (الطرش)، فها هي تسمي النخيل (أجنة المستحيل) وهاهي (تحقد) على أعمدة النور في جوانب الشوارع، تلك التي ترسم دربا من ضياء للسيارة فلا تراها سوى (عميل)!! نعم هو (عميل) وليس (ضياء) في نظرها إذ أنه ضوء مزيف يبحث عن كل ماهو دون ذلك الزيف الذى انبثق منه ليصلبه، ويفضح الجمال والنقاء والطبيعة الأولى بوجهها الأكثر صدقا:

ليس ضياءً
ليس إلا عميل

يجوس بكل المساحات
يرتاد كل المسامات
باحثا عما يحدث خارج تلك الخطوط
كي يفضحه
كي يصلبه في فضاء السبيل
ص٣٧ -٣٨

انها في نهاية القصيدة تعلن انتماءها للرمل، للقهوة، لبيت الشعر، لتلك الذكريات التي (نوخت ذلولها في مراح الفؤد) فلم تبرحه، ولم تستطع كل رياح التغير أن تقلعه من قلبها الذي لا يموت، تلك الذكريات التي تحطم كل مصابيح الزيف لتشعل نارا من غضى، نوراً حقيقيا يمحي كل تلك العتمة التي نتجت عن تلك المصابيح السوداء، وتطلق على الجميع اسم الوطن، وما أجمله من وطن:

وإلى أن يجئ الصباح
تسمي الجميع الوطن
ص٣٩

* * *

صورت الشاعرة صراعا بين الجذور الحضارية الضاربة في العمق وبين تلك الفروع التي برزت على السطح، صراعا بين الماضي بكل نقائه والحاضر بكل رونقه، فحاولت احتواء مثل هذا الصراع وإيجاد نوع من التوازن بينهما. وفقت الشاعرة في التعبير عن مثل هذه التجربة الفكرية الثرية تعبيرا حيا صادقا وعالجت كل جوانبها من خلال لغة شعرية متميزة لم تقتصر على الدلالات بل تعدتها لتكون كيانا شعريا متكاملا، كيانا ذا حضور متميز.

تفاعلت الشاعرمع بيئتها البدوية الصحراوية كثيرا فجاءت المفردات أكثر فعالية، جاءت تفوح برائحة البيئة البدوية، عبقة برائحة الهيل والنفل، برائحة الرمل حين يتساقط عليه المطر فتفوح القصائد عذبة عذوبة المطر، رطبة رطوبة الرمل، تنبت على وجهها نواوير رقيقة.

لم تستخدم الشاعرة (قوالب شعرية جاهزة) مكررة استهلكت من قبل، بل جاءت اللغة بسمات خصوصية ، مفردات نقية نقاء الصحراء، مشحونة بالوهج، موحية ذات خصوصية كاملة بها دون غيرها.

نجحت اللغة الشعرية إلى حد كبير في احتواء التجربة الشعرية وفي تصدير ذلك الصراع الخفي الذي طرقت الشاعرة عالميه المنفصلين بشكل، المتوحدين بشكل آخر.

لقد انعكست على وجه الحروف آثار الصحراء، وفي الوحدات الصوتية لها كان ثمة سكن لذلك (الشظف القديم):

يغيرون، يغزون، قل يقتلون
كي يسرقوا شيئا
مما تجود به على بعضهم
قاويات الرياح
في غفلة من صقيع الرمال ص٣٥

كل هذه الصور الشعرية خلقت حركة داخلية القصيدة تميزت بالإيقاع السريع تارة وبأقل سرعة تارة أخرى. أما التراث فكان له حضور قوي في كل قصائد الشاعرة في الديوانين. في هذه القصيدة نجد أن القبيلة هي التراث حيث قامت الشاعرة باستخدام هذا الموروث في السياق الشعوري الخاص بالقصيدة فبعث فيه الإحساس بالحياة التي تستشعرها وتعيشها هي في ذات الوقت. كما قامت الشاعرة باستخدام حصيلة من المفردات (التراثية) بطريقة تفردت بها مثل

(النشامى- عزوتهم- الطرش- هرج- ذلول- تنوخ- مراح- غضى- كراكش) وغيرها. هذه الدلالة التراثية توحى للمتلقى ماتحمله الشاعرة من إحساس عميق بتمثيل هذا الموروث/ القبيلة فى مجمل قصائدها. كذلك تعكس هذه المفردات وعيا خاصا بالبيئة التى تنتمى لها الشاعرة وحسا عربيا خالصا حيث التكافؤ بين التجربة الشعورية والرؤية الذاتية لها وبين هذه الدلالة التراثية المستخدمة فى القصيدة وهى القبيلة. قصيدة الاعترافات هذه تعتبر كيانا شعريا ذا بناء حديث اعتمدت فيه الشاعرة الأشكال التعبيرية غير المباشرة مع حضورها الدائم فى القصيدة حيث طبعتها بصوتها وأسلوبها.

* * *

من أشكال التراث الأخرى المستخدمة فى الديوان النصوص القرآنية وتوظيفها شعريا، مثلما كان الاقتباس واضحا فى قصيدة (الفتى فى خرائطهن):

(كأن اللواتى يممن شطرى) ص٦١

(وحدهن يراودن فى نفسى الفتى) ص٦٢

(الآتى اليهن من كلِ فج عميق) ص٦٣

كذلك هناك استخدام لبعض أسفار التوراة فى نفس القصيدة:

« من الرمل كنا بدأنا

إليه نعود إذن... » ص٦٤

« من الدم كنا بدأنا

إليه نعود إذن... » ص٦٥

مما أعطى للقصيدة بعداً روحيا.

فى قصيدتها (عندما يتكلم الطير) تطرقت الشاعرة إلى شكل آخر من أشكال التراث وهو ذكر أبيات من التراث الشعبى للشاعر ركان بن حثلين. هذه هى القصيدة الوحيدة التى تم فيها استغلال مثل هذا الموروث الشعبى ومزجه بالقصيدة العربية الحديثة. تجربة حاولت الشاعرة فيها التوحيد/ المزج بين العالمين/ اللغتين، لكن مثل هذا الاقحام لم يكن عامل اثراء للقصيدة بل (تشوهت) القصيدة بذلك. لقد تم اختراق البنية السماعية للمفردات العربية فاختل توازن القصيدة بهذه الأبيات الشعبية. أتساءل هنا إن كانت الشاعرة تعكس رأيا ما بهذه التجربة إن كانت تؤيد استغلال الموروث الشعبى فى القصائد العربية وعما إذا كانت لها غاية من ذلك أم لا.

تناولت الشاعرة عدة قصائد أخرى بلغتها الخاصة، مثل (ضيق) والتى كانت من أقصر قصائد الديوان لكنها مكثفة طرحت فيها قضية (رجل وامرأة) واختزلت كل ماقد يتبادر إلى الذهن بواو العطف:

(إن مابيننا لا يتسع لواو عطف) ص٥٩

أما قصيدة (حوار من طرف واحد) فقد انداحت هذه القصيدة البديعة فى فضاء الديوان فكانت حواراً قلبيا دافئا. أما قصيدتها (تعريف) فأتساءل إن كان هناك ثمة تشابه صوتى بدر إلى ذهنى وقصيدة محمود درويش (موت آخر.. وأحبك)!!

قصائد كثيرة تنوعت باختيار الشاعرة لمواضيع شتى وتسليط الضوء الخاطف عليها لتأتى القصائد ومضات تعكس فكر الشاعرة وموقفها مما تعرضه من أفكار. فها هى تعرض (شارع) (أمسية) (صلاة) (وحدة) كذلك عرضت موقفها من الغربة فى قصيدة (لماذا) أما (قبيلتى) فتحدد- كما تحدد بقية قصائد الديوان- انتماء الشاعرة الفكرى لمجتمعها القبلى الذى يظل

مترسبا فى أعماقها (كقهوة المساء):

راسبة فى قاعى
مثل بقايا قهوة المساء
تمد لى لسانها
تضحك من حضارتى المسكوبة
المهانة ص٦٧

ثمة قصيدة منقوشة فى الديوان بواقعية شديدة (نقوش على ذاكرة أم) هذه النقوش تجربة شعرية قصصية فيها تصوير واقعى يجعلها متميزة ضمن (باقة القصائد).

وتنداح القصائد الجميلة فى الديوان وماهذه سوى قراءة سريعة ودعوة لكل متذوق لقراءة أجمل فى هذه القصائد.

* * *

المرحلة الثانية بدأت بصدور الديوان الثانى (تغيب فأسرج خيل ظنونى). بدأ الديوان (بوعود المطر) بينما بدأ (آخر الحالمين كان) (بهزيمة) وكأنها تبشرنا بمطر قادم!! (تغيب فأسرج خيل ظنونى) هى قصيدة الغياب فى الديوان، فحين يغيب، تمطر التفاصيل على الذاكرة فتجتاح كل جدران الصمت، ويكون لها حضور فى حالة الغياب.

وحين يغيب، فإنه يلغى حضورها فتغيب هى الأخرى:

يدق غيابك جرس حضورى
فيلغيه ص٢١

وتغيب من الحزن، تغيب حتى الغرق فيه، ثم يجئ وحين يجئ فإنها تنتقل من حالة الغرق فى الحزن إلى حالة الغرق بسبب الحزن ومابين حالة الحزن والحزن، الغرق والغرق تبحث هى عن حالة (لاحزن):

وينداح حين تجئ
فأغرق فيه
ألا برزخ بين هذا وذاك
تمارس لا حزننا فى جانبيه؟ ص٢٢

وهى كما نرى غارقة فى الحزن فى حالة الغياب، كذلك هى فى حالة اللاغياب فمتى لا تكون حزينة ولا حل وسط بين الغياب واللاغياب ويغيب مرة أخرى، فنجدها تمارس طقسا آخر من طقوس حزنها و(تسرج خيل ظنونها) وتترك لنا فراغا بحجم الغياب لنملأه بالظنون حيث لا تكون الكلمات!!

تغيب....
فأسرج خيل ظنونى
....
....
.... (١) ص٢٢

لكنها تعود لتسألنا (أيكون الغياب إذن شهوة للعذاب؟) فنقول لها أنك أسرجت خيل الظنون لذلك قد يكون شهوة للعذاب أوشهوة للغياب!! لا فرق، حيث الغياب عذاب!!

ثم، تصف هذا الغياب بأنه كما النهر الغضوب وتنقل لنا صورة وصفية لحالة الشوق، وليس الحزن، حين يكون الغياب بهذا الشكل، بهذا الفيضان:

(أخضب كل عرائس شوقى ملائك حب، وأفرش
كل عرائش قلبى أرائك لعب لهن، فأجلوهن
وألبسهن خلاخيلهن وأبرزهن نهاراً جهاراً
يصرن شموسا يراقصن موجك منتشيات
بهذا العلىّ الأبىّ الفتىّ) ص٢٣

تباغتنا القصيدة بشلال من الصور الجديدة الثرة، شلال قوى تحرك لدينا كمتلقين ومتذوقين

الانطباع بقدرة الشاعرة على رسم هذه الصورة الخيالية الساحرة وقدرتها على (قلب السمع بصرا) فهذه اللغة الجميلة التى تفيض شاعرية تجعلنا نشعر بأن هناك ثمة فرح فى القصيدة تراقصت فيه الكلمات بهذا الشكل !!

كانت حالة الشوق كالعرائس يوم (الجلوة) فرحات بالحناء الجميلة، منتشيات (بهذا العليّ الأبى الفتى) فتتساقط الحناء على الماء لتشكل طيورا:

(وينثرن حناءهن الجميل)

طيورا على الماء تنقر سبع نوافذ خضر، وتشعل سبع شموع، وينداح فيض الهديل العليل صلاة

لطقس النخيل المخضب بالعود والورد والند والطلل

الموسمى البليل، والخلاخيل هذى التى فضّفت ليل وجهك تدعوك سبعاً،

فهل ستفيض، وقد غيض مائى؟ ص٢٣

صورة وصفية أخرى على الماء، تتخذ من العدد (سبعة) رمزا يدل على قدسية من نوع خاص، كما هو استخدام الأخضر للنوافذ، وفيه تأثر واضح بقصص القرآن الكريم- سورة يوسف- فهذى الطيور تنقر (سبع نوافذ خضر) وتشعل (سبع شموع) وأيضاً هذا الشوق مثلك (الخلاخيل) تدعو ذلك الغائب (سبعا) تدعوه للفيضان حيث أنه نهرٌ غضوب وحيث هى قد (غيض) ماؤها.

لكن الغياب لا يزال، وحالة الغياب هذه (متناقضة) فحين يكون الغياب فإنه شهى وحين يكون الحضور فهو بهى لكنها تعود لتؤكد أن حالة الغياب هذه ماهى الا سراب لأنها لا تعلم يقينا من الغائب (أنت، أم أنا؟)

لكن الذاكرة باقية ليس لها أن تغيب وإن كان للذكريات (جرح الغياب) كما تتساءل.

* * *

قصيدة (تغيب فأسرج خيل ظنونى) نمط خاص من الشعر، تدعو المتلقى أن يجلس فى محراب القصيدة المشحونة بالوهج إلى حد الإثارة، المشحونة بالشوق إلى حد الدهشة، وإلى حد التوحد مع حالة الغياب تلك.

هذه القصيدة، التى تدعونا فكل حرف من أحرفها بألف صوت فنقف مشدوهين أمام حضرتها، غامضة غموضا عذبا بديننا فلا ننفر، نحوم كالفراش حول مساحة الضوء هذه، نحاول التماسها فنجدها سرابا كذلك، لكنه سرابٌ موشى بخيوط الذهب.

وتتوالى وفقات الجمال فى هذه القصيدة البديعة، فتارة نجدها قريبة ملتصقة بالوجدان وأخرى كنجمة بعيدة، ومابين هذا وذلك تركت لنا الشاعرة (مسافة) من الوهج والألق والنجوم المبعثرة، وقالت لنا حلقوا كما يحلو لكن، لكم المسافات الجميلة كلها، وهاهنا القصيدة متمددة كهالة من الضوء. علينا كمتلقين أن نجتاز كل ذلك من خلال (قراءة إبداعية) لهذا (النص الإبداعى) كما قال الشاعر على أحمد سعيد - أدونيس - فكيون آنذاك (التذوق الإبداعى) أيضاً.

حالة الغياب هى الكيان التساؤلى الأول فى القصيدة ولمثل هذا الكيان كان التركيب اللغوى الذى استطاع أن يحمل كل هذه الطاقة والإيحاء من خلال مفردات مبتكرة فيها من التجديد الشيء الكثير، مفردات تفوقت على نفسها فى هذه القصيدة، وقد لا يسعنى كمتذوقة أن أكتشف

كل جماليات النص لكن مثل هذه القصيدة تترك للجميع هذه (المسافة) الجميلة للعبور إليها، تترك للجميع حرية التحليق حول هذا (الضوء الجديد).

بنية القصيدة فيها نوع من التجديد أبتكره أولا على أحمد سعيد - أدونيس- خاصة هذا التشابه (الهيكلى) مابين (تغيب فأسرج خيل ظنونى) و(إسماعيل) لأدونيس، مع اختلاف درجة التجديد التى تأخذ عند أدونيس أفقا آخر ليس محور الحديث:

تغيب....
فأسرج خيل ظنونى
....
....
.......(١)
(٢) أيكون الغياب إذن، شهرة العذاب؟
.... وكيف يكون الغياب
حضورا، والغياب سراب؟(٣)
(٤) حالة من غياب تمر بنا
ترى أينا غائب
أنت، أم أنا؟
ص٢٤ ١ . ٢ . ٣ . ٤ ديوان سعدية
"إسماعيل" أدونيس
.... وأنا الذى نبذته كل قبيلة (١)
(٢) يمشى وحيداً
يمشى أمام زمانه
١ . ٢ ص٢١٣ - من "كتاب الحصار"

كان للشاعرة حضور غائب فى القصيدة، ففى خضم هذا الغياب غابت، توحدت، لكنها حضرت حضورا (غائما)!!

* * *

وتستمر القصائد بقوة وعذوبة (أول القادمين) و(ملامح لكائن نبيل) إلى واقعية (لا أحد) و(ليتنى أستطيع) فكرة هذه القصيدة عولجت من قبل مراراً لكنها هنا تعالج بشكل مغاير تماماً، فهى هنا قصيدة (باسقة) كالأرملة الباسقة التى تتحدث عنها. أيضاً، تختلف المعالجة فى (فنان تشكيلى)، ويفيض الدفء فى القصيدة التى لا تشبه سوى نفسها (فتنة الشجر المشتعل).

بعد هذه المجموعة المنوعة من القصائد التى تعكس موقف الشاعرة من المجتمع، الحياة، الوطن، تختم ديوانها بسؤال توجهه لنا كمتلقين (كيف أتم القصيدة)؟ كيف تتم شاعرتنا القصيدة؟ سؤال لم تتمه فكيف لنا أن نجيب عنه وهى (وحدها) من (اصطفاها فتون القصيدة)!!

* * *

تنوعت الإضاءات فلم يكن للشاعرة أن لا تتطرق إلى الوطن فيما تطرقت إليه من أفكار، حالات ووجود.

فى (آخر الحالمين كان) كان هناك وطن ص٩٧، كانت الحاجة للجدار ليحتوى اللوحة، وكذلك هى الحاجة للوطن ليتمدد الإنسان فيه، يأوى إليه كما تأوى اللوحة لمثل هذا الجدار فيعيش ويموت فيه. أما الوطن الآخر فى (تغيب فأسرج خيل ظنونى) فقد كان وطناً خاصاً بالشاعرة وبنا، يعيش فى قلبها وقلوبنا لذلك نشعر ونحن معها بذات الاحساس تجاة هذا الوطن الذى (يفتشون عنه)، فمن الذى يحاول أن يفتش عن وطن (سعدية)؟ لكن يظل وطنها ذاكرة ليس بالاستطاعة مصادرتها حتى لو تم التأكد من وجودها، وأيضاً يستطيعون التوصل لملامح معينة

خاصة به حيث أنه بشفافية الغيم وعذوبته، ملتصق بالوجدان لا ينفصل عنه، لكن ثمة احتمال وارد لموته فى بيتها ينعدم فى بيوت، قلوب الآخرين، فلماذا تحتمل موته فى بيتها، قبلها دون الآخرين؟؟

وإن مت
فى بيت قلبى
فهل ستموت
فى قلب كل البيوت؟ ص ٣٠

* **

لقد تجلى استخدام التراث فى هذا الديون أيضاً وذلك باستغلال النصوص القرآنية وتوظيفها شعرياً:

(لماذا لا تهيئ لنا، أيها الذاهب دوماً من لدنك قدوماً جديداً)

ص ١٧ - أول القادمين

(الطالع كالناس من كل فج عميق) ص ٥٠ - فنان تشكيلى (ومن دبر أعتلى كى أقد قميص السماء المزركش) ص ٦٨ - ٦٩ كيف أتم القصيدة وكذلك، (أميطوا الأذى عن ذكريات الطفولة) الحديث الشريف ص ١٢ - قصيدة الخروج الأخير.

* **

افتتحت الشاعرة الديوان الثانى بمدخل أول يحتوى على إحدى مخاطبات محمد بن عبد الجبار النفرى صاحب (المواقف)، وتضمنت تلك المتعلقة (بالحرف)، هذه الكينونة التى تستحق الدفاع عنها وتفجيرها، لأنه فى البدء كان الحرف.

فى هذا الحرف انطلقت الشاعرة إلى آفاق اللغة لتنتج طريقاً خاصاً.

نلاحظ من خلال القراءة السابقة أن صوتها الذى احتوى هذا (الحرف) لم يكن صوتاً صافياً بل كان مشوباً بصوت آخر حضر فى لغتها - وإن كان بدرجة بسيطة - عن طريق بعض المفردات الأدونيسية فالمفردة الأدونسية وأسلوب تفجير طاقة اللغة العربية هو موقف عام تأثرت به الشاعرة إلى حد ما، لكنه لم يتطور إلى صورة متقدمة، فالقصيدة الأدونيسية هى (وقفات) تعكس تأثره الواضح والشديد بالنفرى مما جعل تجربته اللغوية المتفردة مشحونة بالحال الصوفية فى صورها المتقدمة. أما عند سعدية، فالقصيدة مختلفة ولم يكن (للنفرى) حضور وقد يكون مستقبلا.

* * *

أستطيع أن أقول - من خلال القرادة السابقة- أن الديوانين- باستثناء (تغيب فاسرج خيل ظنونى) ينتميان لمرحلة شعرية واحدة تمر فيها الشاعرة حيث اللغة واحدة وإن اختلفت المضامين وقد يعزى السبب إلى الفارق الزمنى البسيط بين الديوانيين. أما (تغيب فأسرج خيل ظنونى) فهو بداية لمرحلة شعرية جديدة، ومختلفة وأعمق مماسبق تجربة يتضح فيها صوت (سعدية) فيلغى ماسواه من الأصوات.

(تغيب فأسرج خيل ظنونى) من النصوص الشعرية التى تتطلب معايير خاصة لقراءتها، فهمها، وتذوق الإبداع الموجود فيها، تتطلب وعيا ثم وعيا ثم وعيا لأن القصيدة الحديثة بدأت تنحى منحى آخر مغاير للسابق فالأحرف لا تشير لما تحويه من إبداع بل تطلب من القارئ النظر بعين ناقدة فاحصة للنص الشعرى وهذه هى مهمة النقد الأولى فالقارئ الناقد يجب أن يملك مقومات هذه النظرة من (الذوق الحساس وإلى

جانبه الذكاء اللماح الذي به يمكن إدراك الفروق الدقيقة بين العبارات والمعاني)

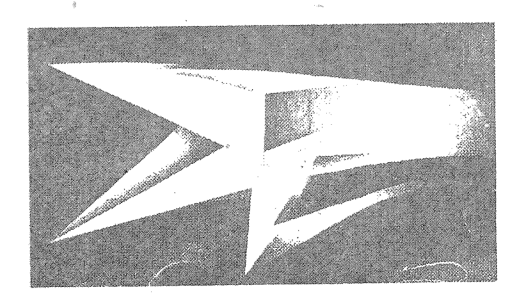
- عبد القاهر الجرجاني

مثل هذا الإدراك هو الذي يؤدي إلى ماذكره أدونيس في سياسة الشعر- وذكرناه سابقا (قراءة إبداعية لقصيدة إبداعية).

مما يلاحظ على قصائد الديوانيين أنها احتوت على الكثير من الصور الحياتية والتجارب الفكرية لكنها لم تتناول هماً عربيا ولم تخرج القصائد من الدائرة الإقليمية الضيقة إلى العالم العربي إلى الهم العربي . في الديوانين حالة فقر شديدة لكل ماهو عربي وتركيز أشد لكل ما هو (قبلي) أو نظرة (القبلية) إلى بعض القضايا.

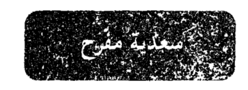
لم تنطلق الشاعرة من حيث تقف إلى نظرة أكثر شمولية ولم تضرب على الوتر العربي الحساس- رغم الكثرة التي تناولت هذه القضايا لكننا افتقدنا صوتها ولغتها ورؤيتها الشعرية لمثل هذا الوجود العربي الذي لم يكن له وجود ، خاصة أن القضايا موضوع القصيد لم تكن ميتافزيقية أوماورائية بهذا الشكل لهجر مثل هذا الوجود والتواجد . كان هناك حضور طاغٍ للبيئة والإقليمية ولم يكن هناك نزوع نحو دائرة القارئ العربي رغم أن الفترة الزمنية التي صدر فيها الديوان الأول كانت لا تزال آخر عهد بالحلم العربي والفترة الزمنية التي صدر فيها الديوان الثاني كانت من أخطر الفترات التي مرت فيها دول الخليج وفيها أيضاً انتهاء عهد الحلم العربي لتبدأ مرحلة أخرى من الواقع العربي.

أين هي- كشاعرة- من كل مايدور حولها ، فهي لمن تكتب؟ أليس الشعر كما قال الناقد الإنجليزي Clay هو "نقد للحياة" ؟!





الشاعـــر



الشاعر (١)

ذاهلٌ
عن حدود المكان
كَفُّه تزرع حلمَ الحبيبة
بذرة ضوء
بحجرة قلب رؤوفٍ
كفّه الأخرى
تعيد صياغة عالمنا
على هامشٍ
من أنين الكمان
ذاهلٌ
عن حدود اللغة
يُروض ثائرها مغرماً بالموسيقا
ثم يحرّض كل السواكن فيها
مدننا
منتشيا بابتهاج الحروف
منزعجا من أن يئين الأوان
ذاهلٌ
عن حدود السماء
بإصبعه
يشدّ جوانبها
يمدّد أطرافها
فيلوّن أزرقها المستطيل المملّ
كل يوم
بلون أليف
ويَقبلُ لعناتها
بامتنان
ذاهلٌ
عن نفسه

....

شجرٌ

له ثمرٌ

من عقيق البيان

الشاعر (٢)

ما الذى أوحى إليكَ

بهذا القصيد ؟

وكيف اخترعتَ

الكلام المخضّب

وامتشقتَ

حُسام القوافى

كى تؤاخى بين المعرى وايلوار

ببيت جديد ؟

أىّ معنى تريد

سوى أن تقول الذى لا يقال

تدشّن أسئلةً

فى مسيل الحصى

وتفرش أجنحةً

فى فضاء المحال

حتى يصير المضارعُ ماضٍ

ويمضى الكلامُ المباركُ

لغزا مهيبا

ينثُّ حروفا

بين قوسين

من حريةٍ

وخيال ؟؟

أىُ معنى تريد

من الشعر

سوى

أنك تبقى

كما أنت

هكذا

هكـذا

هـكـذا

هــكــذا

هـــكـــذا

....

....

شهيد

كالوليد

شق رحم الحياة

وانتشى

فى مداه

ودّع الشمس

فى حجرها

حتى يمارس

مولده من جديد

وجهه للاله

ساعيا فى علاه

لم تكن جثة حين أعلن :

مات



كتاب

«سينما اليهود»: دموع وخناجر

ابتسام كامل

أنت تعرف اليهود، ولكن إلى أى مدى تعرفهم؟

بل كيف ستتاح لك الفرصة الحقيقية لمعرفتهم،

رغم أنهم يقتحمون محور حياتنا، ماضيها وحاضرها ومستقبلها ـ كما يتضح؟!

حتى صار من الضرورى أن نعرفهم.

ولأن السينما مرآة الشعوب، فقد اختار الكاتب والناقد الكبير «رءوف توفيق» أن يكشف لنا ـ فى أحدث كتبه ـ ما نجهله عنهم، وأن يعمق ما قد نعرفه.. ليمكننا من التنبؤ بما سيأتى به الغد معهم.

بأسلوبه المتميز ورؤيته الجادة كمشاهد مصرى عربي.

** «الريح من أمامى ومن خلفى، لقد ولدت من آلاف الطيور، من أحشاء الرحم خلقت ابنة لألمانيا، وأعطانى اليهود دماء الحياة، ثم أصبحت مجرية.. لقد تشردت على أرضى، من كل هذه الجذور نشأت، الجريمة من خلفى، والرغبة أمامى..».

هكذا كانت تردد بطلة فيلم «الوريثتان» عن الشاعرة اليهودية «آن لسيزناى» فى القصيدة التى فسرت بها قضية اليهود، كما جاء بذلك الفيلم للمخرجة المجرية الشهيرة «مارتا ميساروش» وشركت به فى

المسابقة الرسمية لمهرجان كان عام ٨٠، ضمن ٣٠ فيلما - تقريبا - شاركت بها ١٠ بلاد من أوروبا الشرقية والغربية وروسيا وأمريكا وإسرائيل، انتقاهم «رءوف توفيق» بحساسية شديدة.. من بين مشاهداته ومتابعاته العديدة لمئات الأفلام عبر مهرجانات السينما العالمية على مدى ٢٠ سنة كاملة، في خمسة فصول، ضمن كتابه الثامن - في سلسلة كتبه السينمائية - «سينما اليهود».

** ورغم أن هذا الكتاب ليس تأريخا للسينما الصهيونية ودعاوى اليهود في أفلامهم - كما يقول الكاتب - إلا أنه قرر أن يعيد فتح دفاتر التاريخ الطويل المليء بالمواقف الصارخة لهذا الكيان المستفز على مدى خريطة الدهر.

ولكن هذه المرة، عبر السينما التي استطاعوا اقتحامها وامتلاك مفاتيحها.. مما أثار سخطه كمواطن وكناقد، يعرف الكثيرون من المهتمين بالسينما تلك المصداقية والحيادية التي يمتاز بها أسلوبه.

ولذلك، كان من الضروري أن نجد إجابة السؤال الذي ظل يطرح نفسه طوال قراءة الكتاب، حول حقيقة تلك النظرة الحيادية وبين كراهيتنا كعرب لليهود، وبين تقييمنا لصناعة السينما اليهودية، وبين اعترافنا ببراعتهم البالغة في أساليب الدعاية الإعلامية.. ليس عن فنونهم السينمائية فقط، بل وقدرتهم على استغلال الزمان والمكان، بين الأمس واليوم، حتى على مستوى العلاقات العامة وأصغر كلمة ولو «طائشة» قيلت مدحا فيهم، لإقناع العالم بهم وبوجودهم وبقضيتهم، وهو ما وجدناه في أفلام المجموعة الأخيرة بالكتاب، التي تضمنت خمسة من أمتع الأفلام التي نقلها إلينا الكاتب، يصف فيها كيف ولد جيل داخل إسرائيل نفسها ينتقد ويحاكم اليهود على جرائمهم وانحرافاتهم، مبددا ذلك الصراع الذي يخلفه لنا وصفه لكم الترحيب العالمي لدى استقبال بعض جمهور المهرجانات العالمية للسينما اليهودية.

حتى ولو كان تفسيره للأمر بأن اليهود نجحوا في استفزاز عقدة الذنب بضمير العالم، نتيجة للذل الذي أذلهم به «النازي» منذ ما يقرب من ٥٠ عاما. وكأنما كتب على البشرية أن تظل تدفع الثمن، عقابا وتكفيرا عن الذنب الأثيم.

ضرورة تكفير العالم

** ففي المجموعة الأولى، وتحت عنوان «اضطهاد اليهود وضرورة تكفير العالم».. تتعدد المحاور التي تناقشها الأفلام السبعة التي استعرضها «رءوف توفيق» ليوضح كيف اضطهد اليهود وعوملوا بعنف، وكم هم ضائعون لا يزالون يبحثون عن أرض الميعاد، ولكنهم - رغم ذلك - قادرون على الانتقام (إذا لزم الأمر).. رغم أنهم طيبون للغاية، يعطون الحياة بلا مقابل.. و... و..

** وهو ما يقوله صراحة فيلم «دافيد» للمخرج «بيتر ليلنثال»

وشاركت به ألمانيا الغربية فى مهرجان برلين السينمائى لعام ٧٩.

و «دافيد» هو ابن العائلة اليهودية التى تعرضت للتعذيب بكل ألوانه من أعوان «النازى» حى قضت على هنا تلك الأسرة بعد اعتقال الأب والأم، ليواجه «دافيد» وأخته المصير المجهول فى سلسلة هروباته المتكررة محاولة للاختباء من شباب النازى، ويخبرنا الفيلم كم يبلغ طموح وإصرار الشخصية اليهودية فى استمرار الحياة رغم الصعاب، فيستكمل «دافيد» دراسته، ويعدل مسارها بين كل هذه الأهوال، لكى يعد نفسه لحياة جديدة فى فلسطين(!)

** ولا يكاد يخلو فيلم من مظاهر تعذيب النازى لليهود واضطهاده لهم.. ففى فيلم «الطبلة» - ألمانى/ فرنسى - للمخرج الألمانى « فولكر شولندورف» - الذى فاز فى مهرجان كان السينمائى لعام ٧٩ - مناصفة مع الفيلم الأمريكى «نهاية العالم.. الآن» - نرى التاجر اليهودى (الذى لعب بطولته المطرب الفرنسى شارل أزنافور) وكم هو طيب القلب لدرجة أنه يكاد يكون الشخص الوحيد الذى يعطف على الطفل الألمانى غريب الأطوار، الذى قرر منذ الثالثة من عمره أن يوقف نموه بإرادته أمام حيرته لسلبية والده أمام خيانة أمه مع عشيقها البولنءى.. فألقى بنفسه من سلم البيت الداخلى، ليسقط على عموده الفقرى، عاجزا عن النمو الطبيعى.. فظل يكبر وهو فى جسد طفل، بينما كل ما يربطه بالحياة ليس إلا «طبلة» وصداقته لذلك التاجر الطيب، الذى نرى كم اضطهاد الألمان له حتى الموت فى إحدى هجمات أعوان هتلر على كل ما هو يهودى.

** وهو ما نراه بشكل آخر فى الفيلم اليوجوسلافى «الاحتلال فى ٢٦ صورة» للمخرج «لوردان زافرا نوفيك».. الذى صور عبر احتلال النازى ليوجوسلافيا قصة ثلاثة أصدقاء، أحدهم جذوره يهودية.. تعرض فى هروبه مع أبيه لمضايقات ولاستفزازات غريبة بسبب ديانتهما، أبسطها تلك اللافتات التى كانت تكتب على أبواب المتاجر.. «ممنوع دخول الكلاب.. واليهود».

وفى مشاهد تصور كم العنف، يصور لنا الفيلم كيف لقى الأب مصرعه، وكيف تمكن الابن من النجاة.

وكيف كان الألمان يقودون اليهود إلى معسكرات الاعتقال فى أتوبيس يقوده سائق يتلذذ بالضغط على الفرامل فجأة، لينكفئ الركاب على وجوههم، فيسرع أحد الحراس بتهشيم ما يجد من رءوس أمامه بمطرقة حديدية أعدها لذلك(!)

** ولكن.. ليس هكذا اليهود للأبد، فهم قادرون أيضا على الانتقام، حيث إن الحق معهم دائما.

هكذا يقول فيلم «هؤلاء والآخرون» للمخرج الفرنسى الشهير «كلود ليلوش» - اليهودى الجذور - فى مهركان كان عام ٨١، والذى يحكى قصة أربع عائلات أصولها يهودية وكم عانت من اضطهاد النازى - كالعادة - مما يضطر

زوجين منهم لإلقاء ابنهما على شريط السكة الحديد لعله يجد من يرعاه.. وهو ما يتحقق، ليصير فيما بعد محاميا مرموقا.

أما العائلة الألمانية، فيكبر ابنها ويصير قائد فرقة موسيقية يعزف أمام «هتلر» فى إحدى الحفلات.

ويرتقى هذا الابن ليصبح قائدا لأكبر أوركسترا تجوب العالم، حتى يصل إلى نيويورك، ويكتشف أن تذاكر حفله كلها بيعت بالفعل، ولكن لم يحضر أحد الحفل.. ليفهم بعد ذلك أنه انتقام اليهود الذين لم ينسوا يوما أنه عزف أمام «هتلر».

** ولأنهم اليهود، فهم طيبون حقا، ورغم كل شيء.. قادرن على التضحية بكل عزيز لديهم لإعطاء الحياة للغير(!!!)

هكذا يقول - أيضا - فيلم «الوريثتان»، إذ تستعين إحدى النساء الثريات المجريات بامرأة يهودية فقيرة لتنجب لها من زوجها طفلا، لأنها عاقر.

حتى تقع «المجر» فى قبضة «هتلر» عام (١٩٤٤)، فتجدها المرأة الأولى فرصة لكى تتخلص من اليهودية التى تعلق بها قلب الزوج، فأبلغت عنها.. لنراها ضمن صفوف اليهود المنساقين إلى معسكرات التعذييب، فى طوابير الموت.

وكما يقول «رءوف توفيق»: أما الرسالة المطلوبة.. فمعروفة، وهى أن نكفر عن هذه الجريمة إلى مدى الحياة.

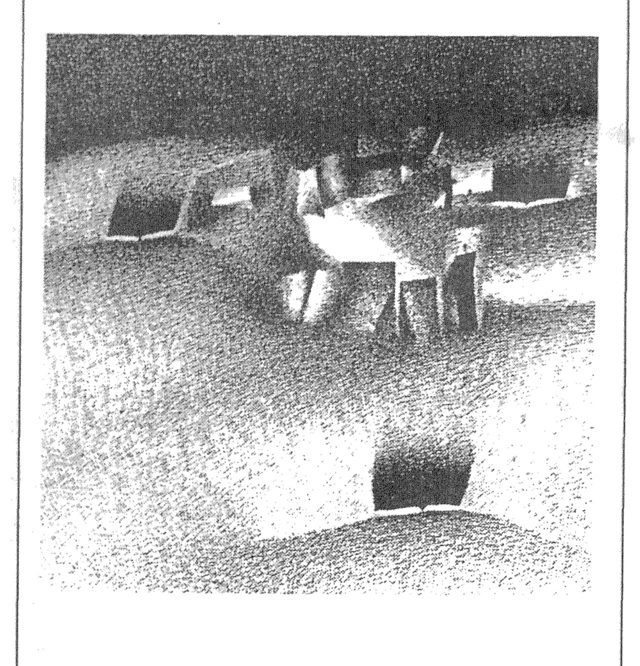
ما أنبل أخلاقهم (؟!)

** يقولون: «ما أروع حياة اليهود وبطولاتهم».. هكذا يحمل عنوان المجموعة الثانية من الأفلام التى يكشف لنا الناقد عبرها.. عن كم الحيل والأساليب التى يحاولون بها تأكيد تفوقهم كشخصية يهودية.

فهى الشخصية المتدفقة بالحيوية والمشاعر النبيلة، عاشقة الحياة، القادرة على التحدى والفوز.. وذلك ضمن ثمانية أفلام لكبار المخرجين أمثال: المخرج الأمريكى «سيدنى لوميت»، و «مارتن ريت»، والروسى «بافيل لونجين»، والبولندى الشهير «أندريه فايدا».. الذى جاء إلى «كان ٩٠» حاملا فيلمه الأخير «كورجاك» قبلما يعتزل السينما ويتفرغ للسياسة(!)

** فماذا يقول هذا الفيلم الذى اختاره «فايدا» لينهى به مسيرة ٤٠ عاما عطاء للسينما؟!

هو قصة حياة الطبيب والكاتب البولندى «يانيوش كورجاك» اليهودى الأصل الذى كان يدير مؤسسة لرعاية الأطفال اليهود اليتامى، كما كان يكتب لهم البرامج الإذاعية، لتنقلب الأحوال كلها مع دخول النازى إلى «بولندا» عام ١٩٤٠، إلا أنه يستمر فى رعايته للأطفال داخل مبنى مدرسة قديمة، يعلمهم الحكمة، ويوزع عليهم الأدوار بعيدا عن الاعتقالات وقتل اليهود بشوارع «وارسو».



حتى تنفد نقوده ويضطر للتعامل مع أحد العملاء المزدوجين بين المقاومة والنازى لجلب المساعدات للأطفال.

وتمضى بنا مشاهد الفيلم، حتى تأتى المشاهد الأخيرة والغريبة بالفيلم، حيث يخرج أطفال «كورجاك» فى طريقهم لأرض واسعة يحملون علما به نجمة داود يجوبون الطريق فرحين مهللين.

وهكذا، وبلا مبرر منطقى أو واضح.. يريد المخرج أن يؤكد دعايته لإسرائيل كأرض الميعاد(!)

** بينما يأتى الفيلم الإنجليزى «عربات النار» ليؤكد دهشتنا لكم هذا التبجح فى الاعتراف باليهود وإعلان تفوقهم.

إذ قُدم - كما يقول رءوف توفيق - وسط حملة دعاية مكثفة قبل عرضه فى المسابقة الرسمية لمهرجان كان ٨٠.

والمثير أن منتجه هو «دودى فايد» - العربى الأصل - (!)

ويحكى الفيلم قصة الشاب «هارولد» الذى لا يكف طوال الفيلم عن ترديد أنه يهودى.

التحق بجامعة «كمبريدج» عام ١٩١٩، حينما كانت لا تقبل سوى أبناء الأثرياء أو المتميزين، وهكذا لم يجد «هارولد» شيئا يباهى به - داخلها - سوى براعته فى رياضة العدو وتفوقه الدراسى، مبررا هذا التفوق والرغبة الدائمة فى النجاح بقوله لصديقته: «أنا أدافع عن نفسى لكونى يهودى»، كما يتمتم بصبر وعناد قائلا: «إن وضعى مختلف، أنا أحمل المستقبل معى»(!) وبإعجاب شديد تنظر له قائلة: «أنت رجل عظيم.. أنت رجل الله.. ستهزم الجميع لأنك قادر على أن تنتصر»(!!!)

وهكذا تستمر لغة الحوار الاستفزازية الموجهة داخل الفيلم، حتى تأتى على لسان أحد أساتذة الجامعة جملة «إن اليهود هم شعب الله المختار»، وتدق أحداث الفيلم طوال عرضه على أخلاقيات اليهود الرائعة حتى فى أثناء المنافسة، إذ يعترض زميل «هارولد» على قيام إحدى المباريات فى يوم الأحد (كرمز ليوم السبت المقدس عند اليهود).. وكيف يتحمل هذا الزميل مسئولية الاشتراك فى سباق أطول، وهكذا ينتهى الفيلم بإعلان تفوق هارولد وزميله القاسم، وكيف أثبتا وجودهما رغم صعاب الطريق، وهى المسألة التى أُنتج من أجلها هذا الفيلم، مما يفقدك التمتع بجودة حرفيته الفنية.

ويبدو أن اليهودية قد تحولت - بالفعل - من عقيدة دينية إلى مسألة عرقية وجنسية - كما يقول الكاتب - وتلك الجنسية أصبحت تيارا ضاغطا تقوده الصهيونية العالمية وتخوض به كل المجالات.. من اقتصاد، لسياسة، لثقافة، حتى فن السينما.. وفى جميع بلاد العالم(!)

** وهكذا كان فيلم «تاكسى بلوز» أو «أغنية التاكسى الحزينة»، والتى أفضل ترجمة إلى «تاكسى الأغنية الحزينة» الذى نال مخرجه ومؤلفه الروسى «بافيل لونجين» جائزة

الإخراج عنه فى مسابقة كان ٩٠ - رغم أنه العمل الأول له كمخرج - بالاشتراك مع فرنسا كمنتجة(!)

وقصة الفيلم تحكى عن عازف ساكسفون يهودى فقير، وصل به الأمر لحد التهرب من دفع أجرة سائق التاكسى وثمن زجاجة الفودكا، فلما لم يجده قرر البحث عنه، وحينما وجده انهال عليه ضربا، وانتزع منه آلته، ثم أجبره على العمل كخادم عنده.

حتى تحين لحظة لقاء السائق بحبيبته، على أنغام عزف ذلك الخادم الفنان، فإذا بها تغرم به وتتحول مشاعرها إليه، فيثور السائق ويحطم الساكسفون ويطرد هذا اليهودى من منزله.

وتأتى النجدة على يدى متعهد أمريكى يزور موسكو، آمن به وبموهبته، فتعاقد معه لرحلة إلى الولايات المتحدة، وهناك يصبح نجما بحق، تملأ صوره شاشات التليفزيون وتنهال عليه صرخات المعجبات والمعجبين(!)

وينتهى الفيلم بذهول ذلك السائق، ومحاولته لقتل هذا اليهودى(!)

وبالرغم من تلك النهاية إلا أن الفيلم يخبرنا بصراحة: إن العلاقة بين اليهود والعالم ليست جيدة، ولكن هذا لا يهم، لأن كليهما يحتاج الآخر.

وحتى لو لم يدرك العالم هذا، فأمريكا دائما هى «النجدة».. هى المتعهد والراعى الرئيسى لتحقيق كل أحلام اليهود(!)

** المثير.. هو ما قدمه المخرج نفسه، بنفس الإنتاج الروسى/ الفرنسى المشترك، فى فيلم «لونابارك»، والذى دخل به المسابقة الرسمية لمهرجان كان ٩٢.

ليخبرنا عبر شخصية «ناعوم» بالفيلم، كم أن اليهود ملائكة حارسة، ودعاة الحرية والسلام على الأرض.

فـ «ناعوم» هو الأب اليهودى العجوز.. والموسيقار الطيب، الذى يفتح بيته - فى روسيا - لشخصيات من كل الأجناس والديانات (بمن فيهم العرب)(!!!) وجميعهم فى سعادة واستمتاع تام بوجودهم فى ضيافته وكأن البيت بيتهم(!)

دون أن يعلم أن «أندريه» الذى يقود إحدى الجماعات الشبابية لتنظيف روسيا من الشواذ جنسيا واليهود.. هو ابنه، مثلما كان «أندريه» لا يعرف، حتى أخبرته إحدى النساء.

ليتغير مجرى حياته واتجاهاته من العنف التام واضطهاد اليهود، للبحث عن جذوره، والدفاع عنهم، والانتماء إليهم بداية بارتداء الطاقية اليهودية الشهيرة.. حتى ذهابه لبيت أبيه، والهروب معه - أمام الاضطهاد - إلى «سيبيريا».. كإشارة إلى أرض الميعاد.

** ولا تنتهى سلسلة التلاعب بالحقائق، والكذب على المكشوف بكل هذا العبث والفن المسموم - كما يقول رءوف توفيق - حيث يقدم لنا المخرج الأمريكى الشهير «سيدنى لوميت» فى نفس المسابقة الرسمية لمهرجان كان عام ٩٢(!).. فيلمه «غريب بيننا». والغريب حقا هو كل هذا التكثيف

والتواجد اليهودى فى كل مهرجان، مما يؤكد بالفعل أن هؤلاء الناس لا يلعبون، وأن التخطيط المنظم لاستغلال فن السينما قادر على «غسيل مخ العالم».

فما أروع وأهدأ وأكمل وأبرأ حياة اليهود، بعيدا عن الترف والبذخ، بلا أحقاد، بلا كبت، بلا غيرة.. إلخ. تلك الحياة التى يصور الفيلم كيف يعيشها اليهود فى الحى الخاص بهم فى نيويورك، حتى يضطر الزعيم الروحى لاستقبال إحدى محققات الشرطة، واستضافتها فى بيته بملابسها القصيرة، ومكياجها الصارخ، وطريقة جلوسها المتبجحة، للتحقيق فى قضية مقتل إحدى المسنات، وهناك تقابل حياة مختلفة تحاول استيعابها بالتقرب من الابن الأكبر للزعيم، وممارسة أنوثتها عليه، لتفاجأ به بريئا، بلا تجارب، بلا علاقات نسائية.. ويستمر الفيلم فى قضيته، بينما تعلن هى كم انبهارها بتلك الحياة.

** أما السؤال فهو: إذا كان اليهود كتبوا فيلما كهذا تمجيدا لعنصريتهم، لماذا - إذن - يتورط مخرج كبير مثل «سيدنى لوميت» فى إخراجه؟ أليست هذ سطوة الصهيونية، التى تستطيع أن تعلن عن براءة اليهود، وفى الوقت نفسه تقنعك بضرورة لجوئهم للعنف والانتقام، مثلما يقول فيلم «جريمة قتل» (الذى أختير لافتتاح كان ٩٠) وسط دهشة كبرى لاختياره المتعمد، بينما هو فى حقيقته.. بقصته المفتعلة عن حدوتة اضطهاد اليهود على يدى الزنوج الأمريكان(!!!) ليس سوى دعوة للم الشمل العبرى، حتى ولو داخل المنظمات اليهودية الداعية للجهاد فى سبيل المحافظة على اللغة والكيان(!)

إسرائيل.. جنة صناعة السينما (!)

** والواضح هو أن ضمير الشعوب لا يختلف كثيرا عن ضمير الإنسان بمفرده، فكلاهما يضعف - أحيانا - أمام «المصلحة»، ويضعف - غالبا - أمام اللعب على وتر عقدة الذنب، وهكذا تخاطب إسرائيل ذلك الضمير عبر السينما بوسائل دعاية وإعلام فائقة الجهد، تدعمها أموال الصهيونية والحكومة الإسرائيلية نفسها، بما تعطيه من اهتمام خاص لميزانية صناعة السينما من توفير المناخ المناسب ومواقع التصوير، والحوافز المالية، للتوسع فى الأنشطة السينمائية وتدعيمها، لتخفيض تكاليف الإنتاج للأجانب، وتوفير كافة التسهيلات.. التى أدت إلى زيادة دخولهم من بيع التذاكر إلى حوالى ٥٠٪.

كل ذلك على مدى السنوات الثلاثين الماضية، لتحقق الشعار الذى من أجله ولدت وهو «إسرائيل جنة صناعة السينما»(!)

** ففى فيلم «الأحمر الكبير» للمخرج الأمريكى «صامويل فوللر» نكتشف أنه صور كاملا داخل إسرائيل عام ٧٩، حيث تدور قصته حول مظاهر

التعذيب التى لاقاها اليهود من النازى.. كأفران التعذيب ومظاهر التدمير والتخريب والوحشية.. فى الحرب العالمية الثانية، فيحاول القائد الأمريكى (الذى يقوم بدوره الممثل الكبير لى مارفن) إنقاذ طفل صغير بين الحياة والموت، لكنه يموت.. وينتهى الفيلم بقرار وقف إطلاق النار. ولا يمتاز هذا الفيلم - خاصة مشاهده الأخيرة - بالدعوة لإدانة اضطهاد اليهود فقط. فرغم أن الأحداث تدور فى تونس وصقلية وفرنسا وبلجيكا.. لكنها صورت كلها فى إسرائيل! وهو ما ظلت تشير إليه نشرة الفيلم بتفاصيل استفزازية تؤكد امتلاك إسرائيل لجميع موارد المنطقة لمن يحب التصوير على أرضها.

** ويرى «رءوف توفيق» أن الفضل يعود لمركز الفيلم لإسرائيلى فى تطوير صناعة السينما الإسرائيلية، وعقد اتفاقات إنتاج مشترك مع العالم، ففى عام ٧٩.. صورت أمريكا فيلم «أشانتى» فى إسرائيل، بطولة «ركس هاريسون ومايكل كيد وعمر الشريف(!) كما صورت شركة أفلام يونيفرسال مسلسلا عن اليهود، وكذلك فعلت ألمانيا.

ولعلنا قرأنا عن فيلم (امرأة تدعى جولدا) الذى قامت ببطولته الممثلة العالمية «أنجريد برجمان»، والذى صور بأكمله فى إسرائيل أيضا، من إنتاج شركة «بارامونت» الأمريكية.

الغريب أنه تم عرض هذا الفيلم فى الوقت الذى هاجمت فيه إسرائيل لبنان، ونشرات الأخبار تنقل جثث الشهداء الأبرياء، ولكنهم يملكون القدرة لكى يؤثروا فى الرأى العام بأنهم أصحاب رسالة لبناء دولتهم وحمايتها.. وعلى الجميع أن يصدقهم ويصفق لهم طويلا.

** وهو ما حدث فى مايو ٨٦.. مهرجان كان السينمائى قبل وبعد عرض الفيلم الإسرائيلى «ريكوشيت» أو «ارتداد القذيفة» الذى كانت تستقبل الجمهور إليه فتاتان جميلتان للغاية، وبينهما صندوق برتقال، وكل برتقالة ملفوفة بورق شفاف مطبوع عليه اسم الفيلم الإسرائيلى الذى سيعرض، بينما تؤكد النشرات المصاحبة له أنه الفيلم الذى يتناول أخلاقيات الجيش الإسرائيلى، ومدى إنسانية جنوده وخفة دمهم وحيويتهم، والتزامهم بالقيم التى تمنعهم من إيذاء المدنيين فى «لبنان»، بينما يكاد أحدهم يصاب بحالة هستيرية عندما أصيب طفل بلغم قتله فى الحال(!!!).

ولكنها الدعاية الإسرائيلية التى افتتحت الفيلم بعبارة تؤكد أن إسرائيل دخلت لبنان لتستأصل جذور الإرهاب فى مهمة محددة التوقيت، ولكنها فجأة وجدت نفسها طرفا فى الحرب(!!!!)

ويحكى الفيلم عن «جادى» الجندى بالجيش الإسرائيلى فى لبنان، وصراعه المرير حول دوره كجندى عليه أن يقتحم منازل الإرهابيين الفلسطينيين المختبئين، وفى النهاية يقرر أن يقتحم منزل أحدهم بمفرده

ليجنب فرقته الخطر وغدر العرب، فيصاب بطلق نارى يجعله مستحقا لأن يكرم لشجاعته وبطولته.

** أما المفاجأة كما يصفها الكاتب فهى ليست فى ذلك الفيلم الدعائى الرخيص، بل فى استقبال الجمهور الحافل له، وتصفيقه الطويل، وتعليقاته السانجة جدا.

** وبحساسية قلمه يصور لنا الكاتب فيلم «السفير»، الذى قام ببطولته كل من «روبرت ميتشوم» - روك هدسون - إيلين بريستين، إنتاج شركة كانون الإسرائيلية، وإخراج (ج. لى. تومبسون) الأمريكى. والذى عرض فى سوق مهرجان كان عام ٨٤، بدعاية إعلامية شديدة، حيث يتعرض لمسألة التعايش السلمى بين إسرائيل وفلسطين، وبالطبع.. لا يقوم بتلك المحاولة إلا أمريكا، فيقوم السفير الأمريكى فى إسرائيل (يلعب الدور روبرت ميتشوم) بهذه المحاولة. ويدور الفيلم بكل تفاصيله الكثيرة حول الإحباطات التى يجدها السفير لإيجاد ذلك التعايش، لعنف الإسرائيليين من جهة، ولغدر الفلسطينيين من جهة أخرى.

ويصور الفيلم فى إحدى لقطاته.. لحظات اجتماع السفير بالشباب الإسرائيلى فى انتظار الفريق الفلسطينى لبحث المشكلة.

وتدور الكاميرا فوق وجوه هؤلاء الشباب اليهود، فنحب مرحهم وحيويتهم وتدفقهم بالشباب والأمل.. الذى يحوله الغدر الفلسطينى فى لحظات لدماء وجثث تتهاوى، بعدما أرسلوا قذائفهم للحوار، حيث يقول الفيلم إنها لغتهم.

وتأتينا النهاية بعودة الابتسامة للسفير.. حينما تطالبه مجموعة أخرى من الشباب الإسرائيلى بالسلام.. السلام!

(وهو ما يود أن يقوله الفيلم: إن إسرائيل بلد السلام هى المبادرة دائما به)(!)

** التكفير عن عقدة الذنب - إذن - والتمويل الصهيونى، ودعم الحكومة الإسرائيلية ورجال الأعمال فى الخارج.. قد تكون أهم العوامل التى خلقت سوقا للفيلم الإسرائيلى، أما أبسط تفسير لإقبال الجمهور عليه، فيحتاج حقا إلى تعليل، بينما يرى البعض أن سر نجاح الدعاية والإعلام الإسرائيلى يعود لاستطلاعات الرأى والدراسات الدائمة، خاصة الدراسة والتحليل النفسى لطبيعة جمهور كل منتدى، ليختار الفيلم المناسب للجمهور المناسب.

ويذكر الكاتب أن جميع الإحصاءات عن صناعة السينما الإسرائيلية حددت عام ٦٧ كبداية لتلك النهضة السينمائية والتوسع فى الإنتاج المشترك ليس فقط عن طريق «مركز الفيلم الإسرائيلى - الذى لعب بالفعل دورا مهما لتدعيم تلك الصناعة - فهناك أيضا المنتج الشهير «مناحم جولان» مؤسس شركة «كانون» السينمائية التى استطاعت لفت الأنظار إليها منذ نشأت فى أوائل الثمانينيات.. حتى بدأت ديونها

تتراكم، فانهارت تماما عام ٨٧، إلا أنها - بالفعل - استطاعت فى تلك السنوات القليلة أن تملأ الدنيا بالدعاية والإعلام السينمائي، بما اشترته من شبكات دور العرض المختلفة.

ففى عام ٨٢ - على سبيل المثال - عقدت شراء ٢٠٠ دار عرض سينمائى بانجلترا، وفى عام ٨٤ عقدت شراء ٥٠ دار عرض فى مدن هولندا، وفى ٨٦.. أعلنت الشركة أنها اشترت ١٢ من دور العرض فى أمريكا، و٢٢ فى ألمانيا، و٥٣ فى إيطاليا.. و.. و..

وهكذا، عملت على تشغيل البطالة السينمائية فى أوروبا، وبنفس المنطق الذى سعت إليه تلك العقلية، وهو السيطرة على أشهر نجوم السينما العالمية سواء من المخرجين أو الممثلين.. منهم «شون كونرى - شارلز برونسون - روبرت ميتشوم - أنتونى كوين - جون ترافولتا».

ومن المخرجين الكبار أمثال «زيفاديللى» الإيطالى - «التمان» الأمريكى - «رومان بولانسكي» الفرنسي.. وغيرهم.

وكله يعتمد على إسهام الأثرياء من كبار الشخصيات الأمريكية، وبعض القروض الميسرة من البنوك بتسهيلات عديدة ومن عدة بلدان كانجلترا وأمريكا وهولندا..

** وفى النهاية.. تنقل لنا المجموعة الأخيرة من الكتاب.. بعضا من أفلام المعارضة داخل إسرائيل، والتى يؤكد الكاتب أنها قليلة العدد فى إسرائيل حقا، ولكنها قوية التأثير.

ففى فيلم «النسر» للمخرج الشاب «ياكى يوشا».. نجده لا يخجل من تصوير الجندى الإسرائيلى وهو يسرق جثث شهداء حرب ٧٣ من المصريين والسوريين، ويستمر فى «صراحته» عبر الفيلم، ليخبرنا بأن الجندى الإسرائيلى يعيش كالنسر - حقا - على أشلاء قصص البطولة الوهمية التى تؤكدها «صناعة الموت» التى تقف خلف الحروب الإسرائيلية.

** أما المخرج «دانييل فايتسمان» فقدم أجرأ أفلام تلك المجموعة بفيلمه «الخماسين» (مركز الفيلم الإسرائيلى منحه جائزة أحسن فيلم لعام ٨٢).. ويدور حول علاقة الود والصداقة التى نشأت بين شاب إسرائيلى يمتلك مزرعة يعمل فيها شاب فلسطينى بسعادة وقناعة، رغم سخرية جيرانه وأصحابه.

ولكن هذه الصداقة تتحول فجأة لعداء شديد، حينما يرفض الجيران العرب بيع قطعة أرض يملكونها للشاب الإسرائيلى الذى يريد توسيع مزرعته، لتزداد عداوة حينما يعلم الإسرائيلى بالعلاقة الغرامية التى نشأت بين أخته والفلسطينى.. فيقرر الانتقام، ويتعمد أن يطلق ثورا هائجا من مزرعته عليه، ليموت غارقا فى دمائه بعدما نهش الثور جسده.

بينما تمطر السماء بغزارة وكأنها تنهى عاصفة خماسينية جامحة، لينتهى الفيلم، وينتهى معه الحلم بالتعايش السلمى بين اليهود والعرب.

** وهو ما أراد «رءوف توفيق» أن يقوله لنا فى كتابه الذى عبر بنا مسيرة ٢٠ عاما، نستطيع الآن من خلالها أن نتنبأ.. بمستقبل تلك العلاقة.

قصة

"خيـــط. إبـــرة"

أشرف نصر

- ١ -

تشمخ.. غبار الكسل يشملني.. أنفضه بتكاسل.. دوامة التكرار تغرقني.. العرض.. اللهفة.. خيبة الأمل.. يتخطاني الاختيار دائماً.. أطل من الكرة الضخمة برقبتي فقط.. تتقدم وتشير... إشارتها ثابتة.. كل شيء كالمعتاد... اختيار.. الجديد أنه أنا!

- ٢ -

الفرحة تشملني.. وعورة الصعود تجبرني على التشبث بها.. عند الصدر تنفتح فأدخل.. آثار الرقده اليومية تتجلى.. الثوب صعب المراس... في الحلم اليومي المشتعل بالحركة كنت ساكناً.. الحركة المتحققة تدفعني خلفها.. رقبتي بيمينها.. بشمالها قلبي الحالم بها.. نعبر أسوار الصدر إلى الأكمام.. مسرعة.. مشتاق.. بإتقان تعمل... مجهد أنا.. أدعوها للاسترخاء.. تقبل بصعوبة.

- ٣ -

حكاية الاسترخاء لها طعم خاص.. الرغبة في ضمها تزداد..

.. الكلمات تتبعثر عند حاجتي لها.. أتقلب من حكاية لأختها..

.. فرغت من ليالي الانتظار الطويلة في كلمات.. سعير الوجد يعربد بداخلي.. أحاول

تقبيلها فتتمنع.. تأمرنى بالنهوض.

أزرار:

على جوانب الثوب.. ترقد الأزرار عابسة.. خيالى الماجن بصور لى اللهو بها .. تحذرنى من التوقف عندهم.. .. الأزرار ترقد جماعات.. لا تبرح بوابات الثوب، الداخلون الخارجون يلقون فضلاتهم على الأزرار.... يدهسونهم عابثين... أقدم اعتذارى لهم.. قبل التسامر معهم .. تأمرنى بالرحيل.. والكرة الضخمة تتقازم.

-٤-

أتمرد.. "كفى" تنطلق منى.. العجب الممزوج بالغيظ يقتلها .. قبل سؤالها أسألها "متى" .. تطلق ضحكة تثير غضبى .. تنفلت دمعة منى... تمنحنى قبله اشتهيها طويلاً.. الدموع التى أفسدت القبلة تسألها...

... تجذبنى وتجيب...

(بعد الفراغ من الثوب..)

-٥-

الدقائق المتبقية تتمدد أمامى.. أتعجلها بإصرار.. خلايا عقلى تنطلق أسرع من جسدى .. العمل المرهق يزيد ضراوتها .. وانكسارات الثوب تزيد من صلابتى .. أحلام الليالى تتماوج أمامى.. لتمتزج فى حلم أرسم تفاصيله بدقة...

.. الذاكرة الفوضوية تدفع بانتظام بصورة صديقى..

.. اتناساها.. تجذبنى كى نعتلى الجيب.. أتلمس الخطي.. كى لا أسقط .. الكرة تحاول المقاومة.. الدقائق المتبقية تطبل بقرب اللقاء .. أنسى الجميع إلاها .. اللقاء المحدد تفاصيله يتراءى عندما تشمخ على حافة الجيب... عذابات الانتظار الطويل تقذفنى إليها.. ألمسها .. تنفلت منى.. الكرة التى نفذت لا تمكننى من اللحاق بها.. أختل ... أتشبث بها.. تدفعنى...

.. فأهوى بجوار صديقى فى الجيب متكوماً.

ق

قصة

لست للرجال الأحياء

منى حلمى

ليس بالشيء الجديد. إحساسى أننى غريبة عن الدنيا، وأننى لا أنتمى إلى هؤلاء البشر، الذين يتكدسون فى المكان، والزمان، والهواء.

ليس بالشيء الجديد، أن تلازمنى تساؤلاتى عديمة الجدوي، لماذا يمنحنى الوجود مساحة من الفراغ، والكون بأسره لا يسعنى؟

لماذا فى يوم من أيام الربيع، متقلب البهجة، تهتز الأرض، تنفض عنها ركود الشتاء، ودون استئذاني، تلفظنى إلى حياة، كلما تأملتها، عجزت عن الاقتناع بها؟.

ليس بالشيء الجديد، أن تحجب ستائر الزيف دفء تأملاتي، وأن تعكر وجوه لا ملامح لها، مذاق قهوتى الصباحية.

ليس جديداً، أن أزداد هدوءاً، فى عالم يزداد صخبا، أن يطربنى الصمت أكثر، فى زمن - يحترف الثرثرة.

مأزق هو، أن أكون عاشقة للتفلسف، والنساء حولى لا يعشقن إلا الرجال، وأن يستهوينى العيش فى ظل وحدتى، و"سنة الحياة" المتوارثة، العيش فى ظل رجل.

مأزق، أن أتجرأ على كراهية الأطفال، وأحيا بين ناس يؤمنون أن الأطفال "أحباب الله".

ليس بالشيء الجديد، أن تباركنى أنجم المساء، لأننى مازلت شائكة

الملمس، برية اللون ، جامحة العبير، وأن أعظم نشوتي، أن أبقى متفرجة، على رواية، لا تلائمني أدوارها.

ليس جديداً، شعوري بالغيثان، لأن الغد ، لا يأتي بـ جديد تحت الشمس.

تعودت على حياتي، صادقت مشاعري المتكررة، وآلفت هذا "الشذوذ"، الذي يمنحني إحساسي بأنني "طبيعية" ويجعلني مع تهاوي الأشياء ، متوازنة ، مطمئنة النفس.

لكن شيئاً ما، لست معتادة عليه، وليس بالأمر المتكرر، بدأ يربكني.

شيء قدر ما أتمناه، قدر ما أقاومه، شيء قدر ما أخافه، قدر ما يداعبني الحنين إليه.

شيء تماما جديد، بعد أن فقدت الرجاء في انكسار النغم الرتيب.

شيء تماما جديد .. كيف؟ وأنا جربت كل شيء في الحياة، ولم يعد هناك ما يمكنه أن يثير شهيتي للكشف، أو يبعث في روحي مجرد حب الفضول.

شيء تماما جديد، دون توقع، ودون تمهيد، أدخلني إلى دهشة، كنت قد نسيت ارتعاشي بسحرها.

بعد أن أوصدت كل أبواب الرغبة، أزف إلى مغامرة الاستهاء، وحيرة الأشواق.

بعد أن طال اعتكافي بين أطياف الذكري، أخرج إلى النور، والألوان، والغناء.

شيء جديد اسمه "أنت".

من أين جئتني؟ كيف اهتديت إلى قلعتي المهجورة؟

لماذا تريد الإشراق في سمائي الملبدة بـ عشق الوحدة؟ كيف ترغبني، وأنا امرأة، وعرة الرغبات؟ لماذا يجذبك الحديث معي، وأنا الناطقة بـ لغة، لا يعرفها أحد؟ لماذا تلاحقني بـ عينيك، تطاردني بصوتك، وتحاصرني، بأيام تنتظرنا معا؟.

شيء جديد اسمه "أنت".

"أنت" هامش الفوضى ، الذي تتوق إليه أيامي المرتبة أكثر من احتياجي، أو احتمالي.

"أنت"، دعابة المرح، التي فقدتها مع جديتي الصارمة.

"أنت"، الرجل الوحيد، الذي عرفني، ولم يناقشني في تغيير نمط حياتي.

"أنت" الرجل الوحيد، الذي استهوته سباحتي ضد التيار، ويسعده أن يشاركني خطر الموج.

"أنت" الوحيد، الذي لم يطلب مني، أن أصبغ خصلات شعري البيضاء.

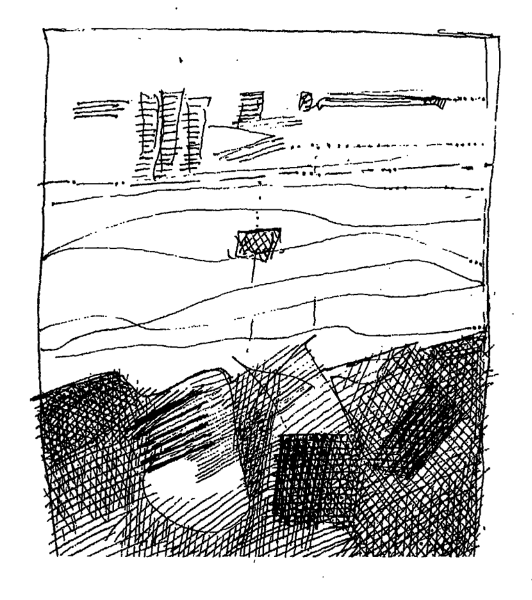
"أنت" من بين كل الرجال، الوحيد الذي لم أتمرد عليه. أخذتك قضية بديهية، أكبر من كل ظنوني وشكوكي، واعتبرتك مثل الماء، والنار، والتراب، والهواء، من عناصر تشكل الحياة، في سرها الأول، وسحرها الأبدي.

كل شيء فيك طازج، ذو نضارة آسرة. كل شيء فيك يغريني، لكنني في وجه إعصارك صامدة.

أيها الرجل الجديد، الحادث في زمن قديم، دعني وحال سبيلي. استحلفك بـ رعشات الود المسافرة بيننا، اتركني والدنيا التي أحملها، فوق أنفاسي.

أيها الرجل ذو الحساسية المرهفة، لـ تفاصيل شجوني، لا تفسد حياتي، بـ الفرح المختبئ في عينيك.

أرجوك ، تراجع قبل فوات الأوان، لاترسل لي كلمات الحب، وباقات



الزهور، وشرائط الموسيقى التى تؤنس أمسياتي، وكتب الفلسفة التى أعشقها.

تراجع .. قبل أن ينهار آخر خيط فى مقاومتى.

لقاؤنا الليلة، لابدأن أحسم الأمر معك. لابد أن أبصرك بالحقيقة. فأنت لا تدري، إلى أى أرض ملغمة دخلت، ومن أى امرأة تنشد الوصال.

امرأة أنا، لا نصيب لها. مع الرجال الأحياء.

كل الرجال الذين انسجمت معهم، وتلاقت روحى مع أرواحهم، جميعا من الموتى.

هم فلاسفتي، الذين يمنحونني العزاء، في تلك المأساة الساخرة، اسمها "الحياة".

هم فلاسفتي، الذين يأخذون بيدى المتعثرة ، فى درب معتم ، إلى طاقة نور لا يخبو.

وأنا معهم، أسمو فوق حماقات العالم، أحلق بعيداً عن تفاهات الناس المرعبة، أتطهر من أوهامي، وأشرب نخب ذاتى المقدسة.

كل واحد من فلاسفتي، فيه شيء من نفسي. وهم جميعاً بداخلى.

هؤلاء هم الرجال* الوحيدون فى حياتى. لم أعرف معهم خيبة أمل، أو مرارة، أوندما.

لا أذكر مرة، أننى طلبت "سقراط" ولم أجده لم يحدث مرة، أنى واعدت "زرادشت"، وجاء متأخراً. أو أردت محاورة "أفلاطون"، وقال أنه مشغول. لم يحدث أننى اتفقت مع "شوبنهاور" على لقاء، وأخلف الميعاد، أبداً، لم يحدث، أن جاءنى "ديكارت"، أو"نيتشه"، متوعك العاطفة، أو فاتر المزاج.

كل واحد من فلاسفتي، بسخاء يعطينى أحلى ما فيه، وأنبل ما يكونه، ولا يأخذ منى شيئاً.

لم يفكر "سبنوزا" أبداً أن يغازلني. لم يطلب "روسو" امتلاكى، بالزواج مني، لم يخطر علي بال "بوذا"، أو "امرسن"، أن يمد سيرته فى الدنيا، ويأتى بوريث على حساب طموحى، وجسدى. ولم ينشغل "أرسطو" لحظة بأن ينصب نفسه رقيبا، يقتحم دمي، وذكرياتى، وغرفة نومى.

أبداً، لم ينزعج "أبيقور" لأنه ليس الوحيد، الذى يدق له قلبى.

فلاسفتى الذين أعشقهم، عطاء مطلق زاهد فى المقابل، حضور دائم التوهج، ثورة عارمة لا تخمد.

هم قصة تناغم، اكتفيت بها. هم يملأون نصف الكأس الفارغ، هم مناعتى الوحيدة، ضد الجنون، أو الانتحار، أو الكآبة.

الليلة، لقائى بك، سأصارحك بكل شيء.

ذهبت إليه فى الموعد . يجلس أمامي، فى كامل أناقته، وعاطفته. أهدانى وردة، وابتسامة، وكلمة حانية. وكانت هديتي، لحظة صمت، تتأمل عذوبة ملامحه.

يستمع إلى حديثي، بكل كيانه قلت كل شيء ورجوته الابتعاد.

قال إنه يريد الدخول فى منافسة، مع هؤلاء الموتى، الذين يملأون حياتى. سألنى أن أمنحه فرصة لمواجهة هذا التحدى الغريب.

أدهشنى إصراره، وزادنى إعجابا به. لكننى "مرتبطة"، وفى حالة استغناء.

والأهم، أننى لست مهيأة، للتأقلم مع عالم الرجال الأحياء.

كلام مثقفين

مباحث الأزهر

صلاح عيسى

طالب مجمع البحوث الإسلامية في الأزهر، بمصادرة ١٩٢ كتابا تتناول أمورا دينية ، من أبرزها كتابان للأستاذ "خليل عبد الكريم" هما مجتمع يثرب" و"شدو الربابة بأحوال الصحابة" وثالث للدكتور "أحمد صبحي منصور" هو "الحسبة بين القرآن والتراث"..

وقال "الشيخ عبد المعطى الجزار" - الأمين العام للمجمع ، والمشرف على إدارة البحوث والنشر - أنه طالب الجهات الأمنية المصرية بمصادرة هذه الكتب نهائياً، وأن المجمع مستعد لمواجهة أصحابها أمام القضاء.

ولأن العدد كبير جدا، فلابد وأن نتعامل بتحفظ مع قول فضيلة الشيخ الجزار، بأن مؤلفيها قد خالفوا المعايير التي وضعها المجمع للسماح بنشر الكتب إذ الأخذ بهذا الحكم يعني أن كل هذه الكتب، التي يصل عددها إلى مائتي كتاب، تتضمن أفكاراً مخالفة للعقيدة الإسلامية، ولما جاء في القرآن والسنة ويتعارض مع ما أجمع عليه علماء المسلمين وأخطاء في أيات القرآن الكريم أو تجاوزا في تفسيرها!

فإذا أضفنا إلى ذلك، ما ينسبه المجمع إلى الكتب الثلاثة التي تتصدر القائمة من أنها تحتوى على افتراءات خطيرة على الرسول والصحابة وزوجاتهم، وتهجماً على الأحاديث النبوية! فإذا علمنا أن مجموع الكتب التي فحصتها إدارة البحوث والنشر يصل إلى ٤٥٨ كتابا، أوصت بمصادرة ١٥٦ منها، بنسبة ٢٥٪ لكان معنى هذا أنها تطالب، بمصادرة كتاب من كل أربعة كتب، وهو أمر لا دلالة له إلا إن الإدارة اخطأت في تطبيق المعايير التي وضعتها أو أن تلك المعايير تفتقد لرحابة العقل التي يفترض أن يتم التعامل بها مع البحوث الدينية!

والحقيقة أن قيام إدارة البحوث بالأزهر بفحص الكتب الدينية واقتراح مصادرتها، هو تزيد لا طائل من ورائه إلا الاساءة للأزهر، وهو بالأساس مؤسسة للتعليم وللبحث وللدعوة والإرشاد، لا يليق به أن يقوم بدور شرطة المطبوعات التي يعطيها القانون حق المطالبة بمصادرة الكتب التي تحمل اساءة للأديان.

أما المهم، فهو أن قانون الأزهر، ولائحته التنفيذية لا يعطيان مجمع البحوث الإسلامية، سلطة اقتراح مصادرة الكتب وكل مايدخل في اختصاصه - فيما يتعلق بالنشر - هو أن يتتبع كل ما ينشر عن الإسلام والتراث الإسلامي من بحوث ودراسات الأجانب للانتفاع بما فيها من رأى صحيح أو مواجهتها بالتصحيح والرد..

وهو ما يؤكد أن القانون ينظر إليه باعتباره هيئة علمية للبحث والدراسة وليس هيئة شرطية للمباحث والمصادرة، تنافس وزارة الداخلية، وتطلب مصادرة ١٩٢ كتابا دفعة واحدة، وهو عدد يتجاوز كل ما صودر من كتب منذ عرفت مصر المطبعة!



برتولد بريخت

رقم الإيداع ٧٥١٢/ ٩٢

الثمن : جنيهان

الأمل للطباعة والنشر ت: 3904096